

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

Graffiti en Elche: las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Llorens Alonso

Director
Manuel Hernández Belver

Madrid, 2014

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes

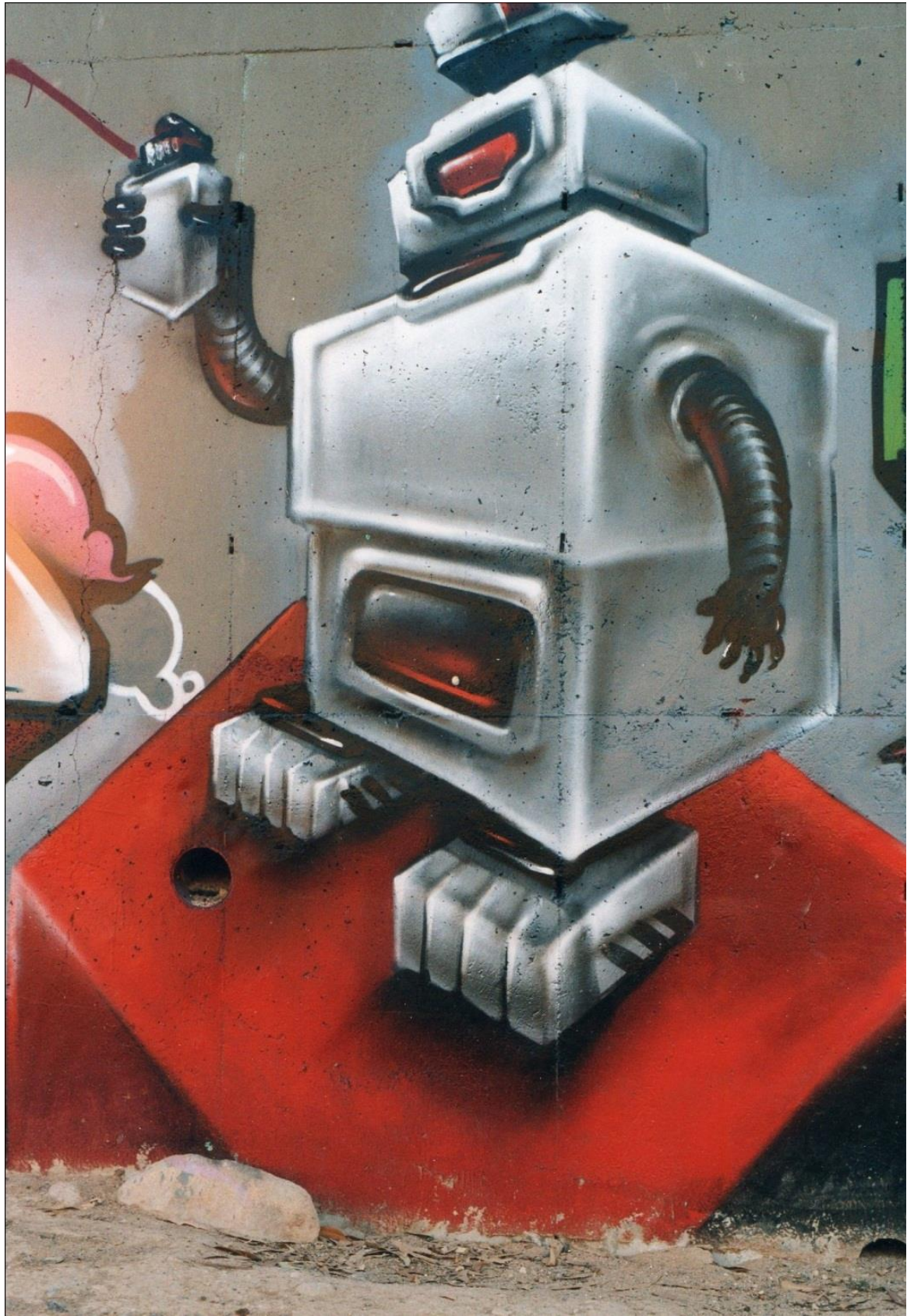


Tesis Doctoral

Graffiti en Elche

Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística

Juan Llorens Alonso. Elche 2014
Director: Manuel Hernández Belver



A Don Antonio (In memoriam). Mi profesor de Bachillerato

Al Museo de Arte Contemporáneo de Elche

A la Escuela de Pintura CAM del Hort de Xocolater de Elche



Agradecimientos

A mi familia y a mis amigos por su paciencia y apoyo en tan largo viaje. Sobre todo a mis hijos Sergio y Emma que son los verdaderos culpables de mi curiosidad por los orígenes del arte. De soñar en la selva misteriosa.

A los escritores de graffiti que coincidieron en este proyecto. Especialmente a mis informantes del grupo “PornoStars” de Elche: Dems, Rosh, Rois...y el independiente Humo. Por su generosa ayuda y acompañamiento.

A mis alumnos de la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater de Elche. En especial a los que participaron en las incursiones de exploración y conocimiento del graffiti.

A los directores de los centros de educación, y los profesores, que nos brindaron las mejores oportunidades para el desarrollo de las prácticas de graffiti.

A cuantos particulares nos dieron su consentimiento para intervenciones de graffiti en las paredes de su propiedad.

Al personal sensible del Ayuntamiento de Elche, como Luz Gómez, que nos apoyaron en proyectos murales que parecían imposibles.

A quienes me venían cargados con fotos de graffiti de los sitios donde habían estado.

A quienes me traían o me enviaban catálogos, libros, revistas, pastas, cocas y licores mientras ha durado la travesía.

A los medios. Especialmente al diario *La Verdad* y su delegado de Elche, Gaspar Maciá, que publicaron todas las crónicas de campo de la expedición a través de mis columnas “Entornos específicos”.

Mención aparte merecerá la abnegada y silenciosa colaboración de mi amigo Jean Baylaucq, que informatizó el contenido de todos los cofres y sacos almacenados del viaje. Y con el que siempre tendremos una deuda pendiente cada vez que pongamos en las manos la cuidada maquetación de este compendio-álbum de preguntas y respuestas por los lugares misteriosos de la Plástica. Para la enseñanza-aprendizaje del arte. Gracias.

Y continuará... Pues mis nietecitos Alba (2009), Héctor (2013) y Adrián (2014) ya están aquí (Anexo 17.)



Resumen

Título de la Tesis: *Graffiti en Elche. Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística.*

Introducción

El presente estudio para tesis, de temática artística y educativa, *Graffiti en Elche. Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística*, es un viaje de prospección por la plástica, la estética y el arte de los graffiti y la poética implícita de sus soportes. Al tiempo que una exploración pedagógica de sus posibilidades como recurso idóneo para la Educación Artística, especialmente para la didáctica del arte contemporáneo.

En la investigación que nos ocupa, el objeto de estudio son los graffiti y sus derivados sobre las paredes de los edificios, incluyendo sus superficies o soportes. Y, al mismo tiempo, este objeto de estudio está en relación con los asuntos propios de la Educación Artística, concretamente con la Didáctica de la educación plástica y visual y los Diseños curriculares del área de educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato.

A poco que nos fijemos, por donde pasamos todos los días, asistimos a la presencia constante de esas marcas y expresiones anónimas que, parasitariamente, sin haberlo pedido nadie, emergen de las paredes y vallas de nuestro entorno urbano. Unas veces será la mensajería de la cultura promocional; otras, grabados y dibujos de la gente ociosa; otras, contundentes pintadas de la protesta y otras, firmas y piezas del *graffiti hip hop*, así como plantillas, pegatinas e intervenciones del *street art*.

Pero todavía queda apreciar en estas superficies cotidianas la acción inmisericorde del paso del tiempo y el azar, conformando esos texturados y desconchados de tanta carga poética. Todo junto, bien mirado, guardará cierto parecido con un idílico parque temático en donde buena parte de la plástica del arte moderno y contemporáneo habita en todo su esplendor. Ahora se trata de distinguir y acotar fragmentos de esa realidad mural...coincidentes con los estilos culturales y personales del Arte de los museos. En este caso, el arte de las Segundas Vanguardias (de 1945 en adelante). Descontextualizando las suciedades de las paredes...que habrán cobrado un nuevo valor a la luz del conocimiento artístico y se conceptuarán como elementos plásticos del arte actual. O, de lo que llevamos puesto...

Los graffiti hip hop, de tanta condición transgresora, no institucional y enormemente narcisista, por su similitud con el fenómeno de la adolescencia y sus pasiones extremas, así como por su cercanía y cotidianidad, *pueden ser* objeto de estudio y recurso didáctico para la Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato. Aptos, también, para una mirada más lúcida y lúdica al arte moderno y contemporáneo. O esas obras consideradas una tomadura de pelo por la mayoría de la gente...

Con el fin de intentar mejorar el área de la Educación Artística, también se hará imprescindible el conocimiento y comprensión de los puntos de vista de los escritores de graffiti y los adolescentes de Secundaria en lo que respecta a las artes plásticas. Y en este estudio se ha mantenido un enfoque especial a sus manifestaciones, tanto en conversaciones abiertas, notas de campo y cuestionarios.

Por otro lado, si bien se parte de una orientación básicamente constructivista, como se desprende del curriculum español, en este viaje también se coincidirá con el polémico paradigma contemporáneo de la educación artística posmoderna en uno de sus movimientos emergentes más interesantes: la educación artística multicultural. En este caso, el estudio de una subcultura marginal, los escritores de graffiti y sus expresiones. Habrá que describir, analizar y valorar este fenómeno visual, su morfología física y plástica, implicaciones estéticas, comunicativas, sociales...Y, también, la interculturalidad: las influencias de las

expresiones espontáneas y populares en los trabajos de los artistas establecidos y la influencia del Arte con mayúscula en las intervenciones callejeras..

Una indagación que si bien se lleva a cabo dentro de los contextos de la educación artística no formal, una Escuela de Pintura al aire libre dependiente de la Obra Social de una entidad de ahorro, también podría haberse desarrollado en cualquier centro de enseñanza oficial o dentro de los programas culturales de los museos. Teniendo como último propósito la mejora de las prácticas y poéticas educativas desde el punto de vista del estudiante. Y sin descuidar la realidad.

¿De qué es este caso?

Esta investigación mira y reflexiona sobre la expresión y la comunicación humana, la ancestral necesidad del ser humano de dejar su huella en su entorno; en este caso, los graffiti sobre las paredes. También, de la belleza y riqueza plástica que adquieren esas paredes con el paso del tiempo y el azar. Comparables con la estética de los pintores informalistas, los artistas de acción, los tachistas...Ahora se trata de descontextualizar recuadros de esas paredes y acertar a relacionarlos con los estilos de las vanguardias artísticas. Pero se considerará sobre todo el fenómeno de otro tipo de graffiti, el denominado “vandalismo o arte callejero”, originado en los barrios pobres neoyorquinos en los últimos años de la década de los sesenta y que todavía siguen teniendo una enorme repercusión. Dando pie para recalar en los discursos de la modernidad y la posmodernidad al mismo tiempo.

Para llevar a cabo esta indagación sobre los graffiti y sus protagonistas, y la expectación que despiertan en la sociedad y la colectividad escolar, se ha optado por el paradigma alternativo, en un diseño de investigación cualitativo y artístico. Un enfoque metodológico de estudio de casos con diseño emergente que tuviera en cuenta tanto las observaciones de campo como las manifestaciones de los escritores de graffiti; las opiniones de la gente de la calle y las experiencias y pareceres de los estudiantes de la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater de la muestra, a su vez estudiantes de ESO y Bachillerato. Y el enfoque de Investigación Educativa basada en las Artes Visuales o ArteInvestigación en sus tres líneas de desarrollo:

- a) ‘Investigación basada en imágenes’,
- b) ‘Narrativas personales’ y
- c) ‘Investigación basada en Arte’

De tal modo que el Informe de resultados, propio del estudio de casos, se presenta más que nada como un vasto álbum fotográfico con imágenes descriptivas de toda la cuestión o contenidos, así como de composiciones visuales abiertas al mayor número de significados para cada lector. Quedando distribuido todo el material visual en apartados y categorías que ponen rostro a todo el marco referencial y conceptual surgido en la indagación. Que, a su vez, se complementa con las crónicas “Entornos específicos” publicadas en el periódico *La Verdad* a medida que transcurría el tiempo de investigación. Estos informes de lo sucedido en el campo, de eminente carácter contextual, conseguirían concentrar la atención social en los diversos escenarios de trabajo y hacer que mucha gente se asomara al arte de la calle con más empatía.

Estos documentales fotográficos, realizados in situ, se distinguirán de los habituales reportajes de graffiti en libros y revistas por su orientación tan marcadamente didáctica: la creación de todo un corpus de imágenes representativas del fabuloso potencial estético del entorno, que objetiven de la mejor forma el paso del tiempo y el azar sobre las paredes, así como toda clase de signos y marcas; los escritos y los dibujos espontáneos del graffiti tradicional; las variantes del *graffiti hip hop* y las diversas creaciones del *street art*. En este caso, la materialización de mi mirada como ejemplo de lo que se propone.

Asimismo, se recopilará en fotografías paso-a-paso los desarrollos de las actividades más interesantes llevadas a cabo por los escritores de graffiti en los distintos emplazamientos urbanos o escolares; así como las fotografías de los procesos y de las producciones llevadas a cabo en la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater. Es decir, las imágenes como herramienta y modo de narrar.

¿Por qué se escoge este caso?

Este caso de la presencia humana sobre las paredes de los edificios se escoge por su carácter tan entrañable y que deviene desde los orígenes hasta nuestros días. También, por esa humildad necesaria para tratar estos asuntos tan peliagudos de la plástica y la educación artística... con más solidaridad.

Los graffiti, por su cercanía y cotidianidad y las paredes urbanas, de tanta diversidad semántica, sociológica, estética y artística, tal vez ocasionen el pizarrón más bestia y holístico que reúna las condiciones óptimas para la enseñanza y el aprendizaje de la Plástica. La más vasta galería de huellas, de expresiones y de formas de transgresión, de arte marginal, abierta a todas horas y gratis... Tal vez la mejor oportunidad para aclarar de una manera entretenida y divertida tantos aspectos mitificados del mundo del Arte que, a estas edades de la adolescencia, todavía bajo el complejo del realismo objetivo, siempre será de agradecer. Así como una decisiva siembra para posteriores miradas. No hay que olvidar que el alumnado de secundaria se siente muy extraño ante esas cosas tan raras, y caras, del mundo del Arte y sus artistas-genio.

Más o menos se está proponiendo tomar la calle como taller de Plástica y vincular así los contenidos curriculares de la Educación plástica y visual con la realidad de la comunicación y la expresión natural y cotidiana.

Finalmente, ¿qué pasaría si todos los colegios e institutos de la ciudad dieran las clases de Plástica en la calle? ¿Extravagancia? No, simplemente necesidad... si todo va a seguir dependiendo de no manchar el aula, de no manchar nada.

Contextualización de la Tesis: Arte contemporáneo en Elche/Graffiti en Elche

El Museo de Arte Contemporáneo de Elche se inauguró el 13 de agosto de 1980: “museo autogestionario”, “museo vivo”, “museo popular”, “talante democrático”, etcétera, eran sus señas de identidad. A nivel de calle los pintores locales siempre le hemos llamado “Museo de Arte Social”; y a la obra que alberga, “de pintura social”. Así se remarcaba la línea divisoria entre los pintores más o menos costumbristas o de pintura de género y los militantes o comprometidos con el cambio. Aquellos inicios fueron muy bonitos y la verdad es que hoy se dispone de una colección envidiable que se concreta en un auténtico museo de carácter memorializador, con obras que apenas van de 1959 en adelante.

Efectivamente, el edificio está repleto de obras de mucho decir “no”, con el agobio palpable de la represión, la asfixia de la sociedad de consumo y la poesía implícita de los objetos encontrados. Tal vez resulte un museo triste, cargado de melancolía, proveniente de un tiempo casi perdonado del que habrá que hablar con exquisito tacto. Pero, sobre todo, se dispondrá de una oportunidad única para recorrer los “ismos” y los “neos” de las vanguardias artísticas de nuestro país: El Paso, Dau al Set, Equipo Realidad, etc.; con toda la austeridad y belleza del “no color”.

Mi interés por los graffiti deviene de los últimos setenta, influido por los garabatos y dibujos de mis hijos Sergio (1974) y Emma (1978) por las paredes interiores de la casa. Después, no tardaría en deparar en las comunicaciones de la gente corriente sobre las paredes exteriores. Franco había muerto en el 75 y todas las mañanas aparecían en las paredes de las tapias apresuradas pintadas que la policía tachaba inmediatamente, pintando encima cruces en forma de equis dentro de un recuadro; pero creando de paso unas piezas magníficas de *abstracción sígnica*. Otras veces se parcheaban las frases enteras ocasionando unos preciosos planos propios de la mejor *pintura espacialista*.

La fuerza y la espontaneidad de las palabras chorreantes, la valentía de las proclamas y el azaroso resultado plástico de las tachaduras después, me irían acercando cada vez más a la materialidad de las paredes para descubrir un sinfín de posibilidades plásticas inspiradas por las calidades y texturas del simple paso del tiempo o las incisiones y grabados de la gente. Mientras, en las paredes de casa seguirían dándose las expresiones libres de los niños. Y, finalmente, en mi caballete...

A partir de 1985, tras una bien nutrida producción alrededor de las expresiones infantiles y del graffiti común, sobre todo el amoroso, una premeditada aventura conceptual en busca del “buen salvaje” se ponía en marcha. Había que darle un nombre al viaje y se le llamó *Investigación sobre el bodegón*. Se trataba de ir dándole vueltas al revés a la tuerquecita del “buen pintor” hasta llegar lo más cerca posible de los orígenes. O la tolerancia y el respeto por los colores y las formas de los otros... El periplo duraría 20 años (de 1985 a 2005), resultando una extensísima producción mestiza entre las cosas de la cultura alta y las cosas de las culturas bajas.

Mientras tanto, desde los primeros 90, en las paredes ilicitanas venían haciendo su aparición los *graffiti hip hop*, realizados con spray. De inmediato me fijé en ellos. Pero admiraba más que nada los *tags* y *vomitados* interactuando con la roña del paso del tiempo, la poética del muro; señal inequívoca de que todavía me mantenía más cerca del graffiti de la modernidad que del graffiti de la posmodernidad. Todavía había tiempo para solucionarlo.

Objetivos de la Tesis Doctoral

El objetivo primordial de esta Tesis, tal y como corresponde a una investigación en Educación Artística, será poder conseguir un Informe de resultados lo suficientemente original, atractivo y seductor para los formadores, y amantes del arte, comprometidos en las diversas actividades plásticas. Y este producto intelectual y estético, herramienta didáctica ya, será una consecuencia de las metas marcadas de antemano, más las emergentes, para llegar a su concreción:

--Prospección de recursos para la Educación Artística. Viaje de exploración de posibilidades futuras para la Educación plástica y visual en Secundaria basada en indicios presentes. Selección y organización de los nuevos contenidos de aprendizaje

--Fundamentar todo el recorrido experimental con el fin de aportar nuevos puntos de vista en función del currículum del área de Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato.

--La creación de un corpus de imágenes, archivos de la palabra y crónicas de campo que representen todo el viaje de reconocimiento. ¿Libro del maestro? ¿Manual de Arte? ¿Guión didáctico entre todos?

--Dar a conocer e identificar los elementos y factores de producción y los artistas de graffiti.

--Hacer comprender y valorar los graffiti como expresión creativa y como representación cultural.

--Ayudar a interpretar y valorar la poética del muro. Sensibilización hacia los materiales, los signos y el paso del tiempo.

--Hacer comprender y valorar el arte abstracto y los artistas de las Segundas Vanguardias.

--Acercamiento empático a la realidad artística de los adolescentes de Secundaria.

--Aproximaciones didácticas al aire libre en la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater de Elche.

--Investigación educativa dentro del marco social del Museo de Arte Contemporáneo de Elche.

Contenido y estructura de la Tesis

Este trabajo de tesis se organiza en ocho capítulos que apuntan todos hacia el capítulo 4 o Informe de resultados: la recopilación representativa del caso que nos ocupa.

El capítulo primero nos introducirá en la justificación temática, las hipótesis y los objetivos en que se ha movido la investigación: los graffiti y las paredes urbanas como posible recurso para la educación artística. Se contextualiza el trabajo entre las dos aguas del arte contemporáneo y la educación artística. Con las presentaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Elche, el testimonio creativo del investigador y la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater de Elche.

El capítulo segundo refiere las metodologías utilizadas en la investigación. Después de una breve reseña de los cometidos esenciales de la investigación en Educación Artística, se señala el modelo cualitativo con diseño emergente y el modelo de 'Investigación Artística' como principales metodologías elegidas para la indagación. Con la presentación de todo el proceso de preguntas y respuestas en un Informe de resultados propio del estudio de casos...con licencias artísticas. Se dan a conocer los instrumentos empleados para la recogida de la información, así como los recursos utilizados para interrogar la realidad. La creación y diseño de las Fichas de observación del arte de la calle y las Fichas de observación del arte de los museos. La confección de los Cuestionarios, etc. Las actuaciones llevadas a cabo en el campo de estudio y sus diversos escenarios. La población y la muestra seleccionada. Y se declara el procedimiento seguido en el análisis de los datos obtenidos. Considerando la ordenación y narrativa de todo el material recopilado (imágenes, crónicas, entrevistas, etc.) para el Informe de resultados como método de reflexión.

El criterio de credibilidad se desprende de la “persistente observación”, “comportamiento prolongado”, triangulación metodológica y comprobación con los participantes.

El capítulo tres nos lleva de la mano por todo el marco teórico y referencial en que está inmersa la Tesis:

a) Los estilos artísticos de las Segundas Vanguardias coincidentes con la estética de las paredes; b) Los graffiti tradicionales y espontáneos del hombre corriente; c) Los graffiti de firma de la cultura *hip hop* de origen norteamericano; d) los trabajos artísticos del *street art*. e) Aproximaciones teóricas al concepto de muro, al concepto de graffiti, al sujeto de estudio y al objeto de estudio...

Continuando el capítulo con unos apuntes bibliográficos sobre la temática de la Educación Artística en España. Hasta llegar a la materia Educación plástica y visual del currículum de la ESO y Bachillerato según el sistema educativo español. Para acabar con una breve aproximación a las características de la educación artística no formal.

Resultados

El capítulo cuatro es el Informe de resultados que deriva de todas las actividades de exploración y producción llevadas a cabo en el campo de interés. Contando con el testimonio de todos los participantes, tal y como corresponde a la investigación cualitativa y a las características del estudio de casos.

Por otro lado, la presentación de este Informe, siguiendo los postulados de la Investigación Artística, adoptará la forma de libro de viaje visual por paraísos más “primitivos”, en la búsqueda de manifestaciones plásticas basadas más en la necesidad de expresión y urgencia comunicativa; en la tosquedad más que en la excelencia formal. Se adjunta testimonio creativo del investigador.

Los hallazgos y resultados de las incursiones y experiencias de conocimiento se organizan en cuatro categorías temáticas con cierto carácter antropológico: 1) “Graffiti en Elche. ¿Paraísos perdidos?; 2) “Graffiti en Elche. Hallazgos asombrosos”; 3) “Graffiti en Elche. Incursiones con los nativos”; y 4) “Graffiti en Elche. Educación Artística”. Categorías de contenido construidas con los diferentes flujos de información abiertos a la interpretación subjetiva del lector: a) Comentarios y descripciones; b) Crónicas de seguimiento publicadas en la prensa; c) Documentales fotográficos; y d) Archivos de la palabra.

Durante las excursiones de exploración y reconocimiento se habrán obtenido miles de imágenes que serán analizadas siguiendo el método comparativo constante hasta llegar a las más representativas de su categoría. Muchas veces presentadas en montajes visuales de “unión dura” pero que ensancharán más el foco de luz para el entendimiento de lo que se está tratando. Seleccionando primero de todo una elocuente colección de encuadres “artísticos” de la piel de las paredes coincidentes con algunos estilos del

arte de las Segundas Vanguardias. Y clasificando los hallazgos más mediados por la gente o los artistas callejeros en las veinte categorías que los historiadores atribuyen al graffiti tradicional en Occidente.

Se narra la entrada en el campo de estudio, la conexión con los escritores de graffiti y las incursiones con los nativos a sus escenarios habituales: zonas de aprendizaje, zonas de reunión, concursos y encuentros, trabajos de encargo, etc. Documentando todas las actividades con reportajes fotográficos paso-a-paso. Mirando las características más didácticas. Se insertan las contestaciones de los escritores a los formularios confeccionados. Las crónicas de campo “Entornos específicos” publicadas en el diario *La Verdad*...

El hilo del relato se detendrá a continuación en el mismo corazón de este trabajo: ¿los graffiti como recurso para la educación artística? Con los reportajes y las narrativas de las aplicaciones didácticas del graffiti a los adolescentes de la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater. Junto con el interés añadido por las paredes de la calle como superficie plástica ya, entrando de paso en los territorios propios de la abstracción. Se referirán y documentarán los proyectos de graffiti efectuados en los centros escolares de la ciudad; los encargos institucionales de arte urbano... Finalmente, se presentará la valoración y estima que los estudiantes de Secundaria y los jóvenes artistas urbanos tienen de la materia Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato.

El compendio de todo el material del capítulo, dispuesto a la atención del lector, acaba como una obra de arte abierta a la interpretación del espectador; sin conclusiones definitivas. Se muestran los frutos y las plantas de un viaje por las rutas más alejadas del arte convencional. En la búsqueda de nuevas energías para su enseñanza y aprendizaje.

Conclusiones

El capítulo cinco contesta afirmativamente a las hipótesis previstas de considerar el arte callejero y a sus artistas como recurso idóneo para las programaciones de educación artística y el arte contemporáneo en particular. Y concluye con algunas consideraciones para la reflexión sobre el arte de los museos y sus artistas; unas consideraciones sobre el arte de la calle y sus artistas; unas consideraciones sobre la realidad artística de los estudiantes de la ESO y Bachillerato; y unas consideraciones finales sobre la realidad artística de los talleres de la pedagogía social o no formal.

A la vista de la reflexión conceptual de esta investigación, el análisis de los trabajos de campo y las imágenes reveladoras, se puede hacer una valoración positiva de que, efectivamente, las formas plásticas naturales producidas por el paso del tiempo o las manifestaciones que se muestran en las paredes de la calle pueden estar más “en onda” con los ojos de los adolescentes... que las sacralizadas imágenes de los libros al uso a la hora de enseñar a “saber ver” las cosas de la Plástica.

Así pues, el graffiti se configura como objeto de estudio con implicaciones plásticas, históricas, antropológicas y sociales. Y las superficies sobre las que se manifiesta... también tienen su corazoncito.

La extensa superficie de las paredes urbanas, con toda clase de vicisitudes plásticas y táctiles producidas por el paso del tiempo y el clima, y las contundentes exageraciones expresivas de los *graffiteros*, pueden convertir la calle en un enorme recurso didáctico para enseñar el Arte y la Plástica, considerados conjuntamente, que todavía no se está aprovechando del todo a pesar de ser gratis y no depender de los horarios de los museos.

Para terminar, tal vez nuestro objeto de estudio pudiera ser el pizarrón más indicado para abordar cuestiones de multiculturalidad, interculturalidad y posmodernidad.

El capítulo seis argumenta sobre las limitaciones y posibilidades del estudio, dadas las singulares condiciones en que se ha dado el viaje y no otras. Aportando las posibles ideas de solución de cara al futuro. Como, por ejemplo, concentrar en una sola sesión todos los tiempos de Plástica y Visual de la semana; conceder a los estudiantes de la asignatura el rol de investigador-deconstructor y a los profesores el rol de artista-director de las exploraciones. También se presentan algunas propuestas interesantes para

la implantación de otras herramientas, otros contenidos y otras estrategias más abiertas: las salidas del aula (visitas a los museos y espacios expositivos); recorridos por el entorno; trabajos de campo; etcétera.

Llegados aquí, se lanza al aire la ¿extravagante? pregunta sobre qué pasaría si se montara el taller de Educación plástica y visual de Secundaria en la calle y ya está. Lejos de la mujer de la limpieza. Se acaba el capítulo hablando una vez más de la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater al aire libre como modelo o prototipo de un aula sin paredes. Se añade una representación ilustrativa de los procesos seguidos cada sábado de 10 a 13 horas en la Escuela. Así como una muestra temática de los trabajos realizados por los alumnos de 11-13 años.

El capítulo siete abarca la bibliografía consultada a medida que lo iba requiriendo el desarrollo de la investigación. Con los siguientes temas clave: Historia del Arte, Estética, Humanidades, Crítica de Arte, Educación Artística, Entorno, Graffiti, Arte Urbano, Metodologías...

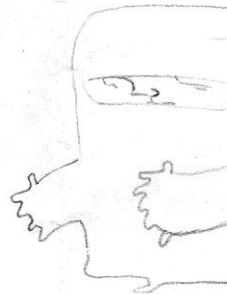
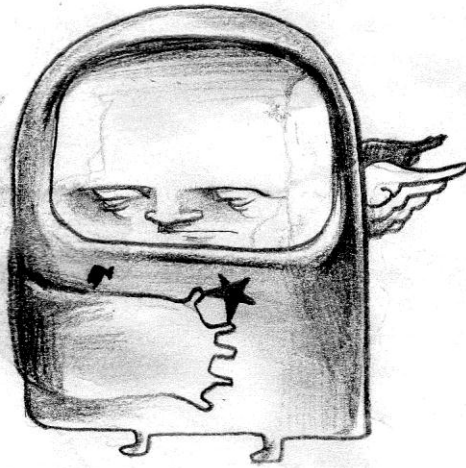
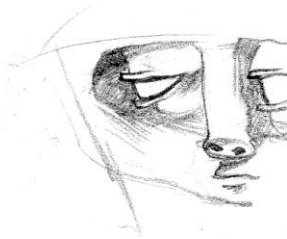
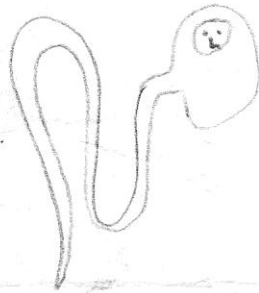
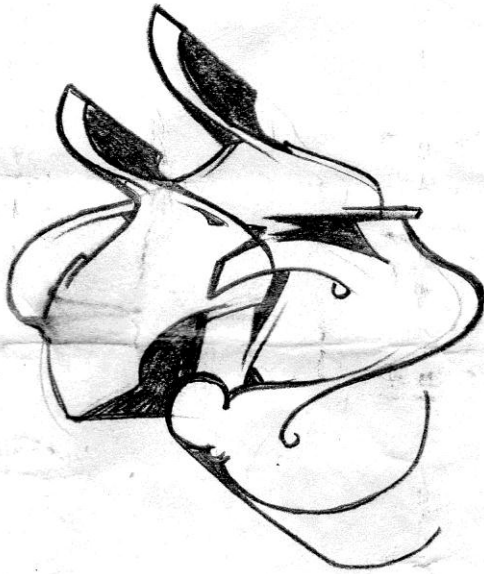
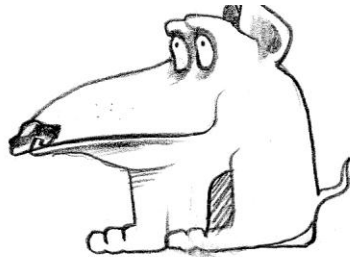
El capítulo ocho recogerá los anexos considerados: Fichas de observación, Cuestionarios, Documentos, etcétera.

Bibliografía resumida

- Acaso, M. (2009). *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Catarata.
- Aguirre, I. (2005). *Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia artística*. Pamplona: Octaedro.
- Arnheim, R. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós.
- Brassaï (2008): Graffiti parisinos. En Brassaï, Graffiti, (1930-1958) (pp. 37-39). Madrid: Catálogo. Círculo de Bellas Artes.
- Castleman, C. (1982). *Los graffiti*. Madrid: Hermann Blume.
- De Diego, J. (2000). *Graffiti. La palabra y la imagen*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.
- Efland, A. D. / Kerry, F. / Stuhr, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.
- Eisner, E. (2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.
- Figuroa-Saavedra, F. (2006). *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Madrid: Minotauro.
- Figuroa-Saavedra, F. y Gálvez, F. (2002): *Madrid Graffiti 1982-1995*. Málaga.: Megamultimedia.
- García-Sípido, A. (1999). *Educación la mirada. Propuesta de una dimensión visual en el conocimiento del entorno*. Madrid: UNED.
- Garí, J. (1995). *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: Fundesco.
- Garner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, F. (2003). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro.
- Marín Viadel, R. (2000). Didáctica de la Expresión Plástica o Educación Artística. En Rico Romero, L. y Madrid Fernández, D. (eds.), *Fundamentos didácticos de las áreas curriculares* (pp.153-207). Madrid: Síntesis
- Marín Viadel, R. (ed.) (2005): *Investigación en Educación Artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.
- Mayer, M. (2011). Basquiat en la historia. En *Basquiat*. Catálogo. Barcelona: Museo de Brooklyn. Lunwerk.
- Webel, S. (2008). Jean Dubuffet o el lenguaje de los muros. En *Jean Dubuffet o el idioma de los muros* (pp.13-18). Catálogo. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Palabras clave:

Educación Artística, Educación plástica y visual, graffiti, arte urbano, arte contemporáneo.



Abstract

Thesis Title: *Graffiti in Elche. City walls as a resource for Artistic Education*

Introduction

The theme for the current article is the artistic and educative aspects, *Graffiti in Elche. City walls as a resource for Artistic Education*, it is a journey in the development of the plastic arts, aesthetics, graffiti's art and the implicit poetry of its basis. At the same time, it is an teaching exploration of its possibilities as an ideal resource for Artistic Education, specially for the didactics of the contemporary art.

In this investigation, the study goals are the graffiti and its variations on the building walls, including its surfaces or supports. And, all together, its relationship with the Artistic Education matters themselves, in particular with Didactics in the plastic and visual Didactics as well as the curricular Designs, within the area of plastic arts education and *ESO* (Compulsory Secondary Education) and High School.

If we just look around in the places where we go everyday, we can observe the presence of these marks and anonymous expressions, that, parasitically, without having been asked for, emerge from the walls and hoardings in our city. Sometimes it will be a message from the promotional culture, some others etchings and drawings by people at leisure; other times forceful paintings as a protest and other ones signatures and pieces of *graffiti hip hop*, such as stencils, adhesives and *street art interventions*.

But we still have to appreciate in this everyday surfaces the inevitable action of the passage of time and fate, forming these textures and flaws that include such a big poetic charge. All together, well observed, it will keep certain similarity with an idyllic themed park where a big part of the plastic of the modern and contemporary art lives with all its splendour. Now it is time to distinguish and make transparent the fragments of this mural reality...which coincides with the cultural and personal styles of Art of the Museums. In this case, the art of the Second Avant-garde (from 1945 onwards). Let's challenge the view that graffiti is dirtiness on the walls... They have recovered a new value to the light of the artistic knowledge and will be considered as artistic elements within the current art. Or, in other words, what we wear.

The hip hop graffiti, with such a transgressor nature, non institutional and highly narcissist, due to its similarity to the adolescence phenomenon and its extreme passions as well as its proximity and daily nature, *can be* a matter to study and didactic resource for Plastic Arts Education in *ESO* and High School. They are also valid for a lucid and ludic glance in to the modern and contemporary art. Or, as a fraud for most of people...

In order to improve the area of the Artistic Education, we must consider the knowledge and understanding of the points of views of the graffiti writers and the teenagers of Secondary School, as far as the plastic arts are concerned. And in this research a special approach to its manifestations has been kept, either in open conversations, field notes and questionnaires.

On the other hand, if it is true that our background is basically constructivist, since it comes from the Spanish curriculum, in this journey we will also meet the contemporary controversial paradigm of the postmodern artistic education in one of its most interesting emerging paradigms: the multicultural artistic education. In this case, the study of a marginal subculture, graffiti writers and their expressions. It will be necessary to describe, analyze and assess this visual phenomenon, its physical and plastic morphology, aesthetic, communicative and social implications... And also the interculturality: the influences from the spontaneous and popular expressions in the works of the established artists and the Art influence written with capital letters in the street interventions...

An inquiry that is actually carried out within the non formal artistic education contexts is the Painting School in the open air depending on the Foundation of a savings bank. It could also have been developed in any official school or within the cultural programmes of the museums, having as a last goal to improve the practical and poetic education from the student's point of view. And without being careless with reality.

What is this case about?

This research looks and reflects on the human expression and communication, the ancestral need of the human being of leaving a mark in their environment; in this case, the graffiti over the walls. Besides, it considers the plastic beauty and wealth that gain these walls with the passage of time and fate. We could compare them with the aesthetic of the informalist artist, action artists, tachisme artists... Now, let's descontextualize the boxes of those walls and guess correctly the relationship with the styles of the artistic avant-gardes. But it is also considered another kind of graffiti "street vandalism", coming from New York poor quarters during the last years of the 70's and that still has a huge repercussion. This encourages the fact of penetrating in the lectures about modernity and postmodernity at the same time.

In order to perform this inquiry about graffiti and its main characters, and the expectation generated in society and the schoolchildren community, we have chosen the alternative paradigm, in a qualitative and artistic investigation design. A methodological approach that studies cases with emerging design that took into account not only the field observation but also the manifestations of the graffiti writers; the opinions of people in the street and the impressions and experiences from the Painting School "*CAM del Hort del Xocolater*" for the sample, also students of *ESO* and High School. And the Educative Investigation approach based on the Visual Arts or ArtInvestigation in its three development lines:

- a) "Investigation based on images"
- b) "Personal narratives"
- c) "Investigation based in the Art"

Therefore the result Report, usually used in the study of cases, is presented as a wide photo album with descriptive images of the whole matter or contents, and also of visual compositions open to the highest number of meanings for each reader. All the visual material is distributed in sections and categories that associates the whole reference and concept framework arisen from the inquiry. It is supplemented with the chronicle "*Entornos específicos*" ("Specific Environments"), published in *La Verdad* newspaper as time went by during the investigation. These reports of what happened in the field, with an eminent contextual nature would achieve the focussing of the social attention in several scenarios of the work and would make that many people look the art in the street with more empathy.

This photographic documentaries, carried out in situ, will be different from the common graffiti reports in books and magazines due to its remarkable didactic orientation: the creation of a complete corpus of images representing the fabulous aesthetic potential of the environment which objectify in the best way the passage of time and fate over the walls, and also all kind of signs and marks; the spontaneous letters and drawings of the traditional graffiti; the variation of the hip hop graffiti and several creations of street art. In this case, the materialization of my glance as an example of what is suggested.

Additionally, the most interesting activity developments carried out by the graffiti writers will be compiled in photographs step by step in the different city or school sites; and also the photographs of the processes and productions carried out in the Painting School *CAM del Hort del Xocolater*. That is to say, images as a tool and in a narrative way.

Why has this case been chosen?

This case about the human presence over the building walls is chosen due to its so touching nature and because it comes from the origins until nowadays.

Besides, due to this humility necessary to deal with these tricky matters of the plastic and artistic education... with more solidarity.

Graffiti, due to its proximity and daily nature, and the city walls, full of semantic, sociological, aesthetical and artistic diversity, might produce the biggest blackboard, incredible and holistic that satisfies the best conditions for teaching and learning Plastic. The widest gallery of marks, of expressions and transgression ways of the marginal art, open all hours and it is free... It may be the best opportunity to clarify in a funny way so many mythologized aspects in the Art world, that at this adolescence age will always be much appreciated, still under the complex of the realism. Furthermore, it is a decisive sowing for later glances. We can not forget that the secondary student body feels quite weird about these rare and expensive things, in the Art world and its genius-artists.

More or less the proposal is taking the street as a Plastic workshop and therefore linking the curriculum contents of plastic and visual Education with the reality of communication and natural and quotidian expression.

Finally, what would happen if all the schools and high schools had Plastic lessons in the street? Oddness? No, simply necessity...if everything is going to depend on not spotting the classroom, not spotting anything.

Contextualizing the Thesis: Contemporary Art in Elche/Graffiti in Elche.

The Contemporary Art Museum in Elche was opened on the 13th of August, 1980: "self-managed museum", "alive museum", "popular museum", "democratic frame of mind", etc, being its identity signs. In the street, local painters have always called it "Social Art Museum"; and the work that is hosted in it "social painting". This was the way where the dividing line was emphasised between the more or less costumbrist painters or gender painting and the activists and those committed to change. That start was really nice and the truth is that the Museum holds an enviable sample that is materialized in an authentic memorializing museum, with works that just come from 1959 onwards

Certainly, the building is full of works susceptible to say "no", with the palpable stress of repression, the suffocation of a consumerist society and the implicit poetry of the objects.

Perhaps it could be seen as a sad museum, loaded with melancholy, coming from a time nearly forgiven about which we should talk with exquisite touch. However, you will specially have a unique chance to look over the "isms" and "neos" of the artistic avant-gardes in our country: *El Paso*, *Dau al Set*, *Equipo Realidad*, etc.: with the whole austerity and beauty of the "no color".

My interest in graffiti comes from the late 70's, influenced by the scrawls and drawings by my son Sergio (1974) and Emma (1978) over the inner walls of my house. It was soon after that I noticed the communications of common people over exterior walls. Franco was dead in 1975 and hurried graffiti appeared every morning in the walls which the police used to cross out immediately, painting on the top of them sky-shaped crosses within a box; but creating at the same time fantastic pieces of *sign abstraction*. Some other times, complete sentences were patched up causing beautiful planes, typical of the best *spatial painting*.

The strength and spontaneity of the leaking words, the braveness of the announcements and the hazardous plastic result of the crossing outs afterwards, would approach me more and more to the material aspect of the walls to discover the never-ending plastic possibilities inspired in the qualities and textures of the simple passage of time or the incisions or etchings of people. Meanwhile, at home, the walls continued being with free expressions done by the children. And finally, in my easel...

From 1985, after a well nourished production over children expressions and the common graffiti, specially about love, a premeditated conceptual adventure started looking for the “good wild”. It was necessary to give a name to the journey and it was called *Investigation about the still life*. It was about turning around the little screw of the “good painter” until arriving as close as possible to the origins. Or the tolerance and respect towards colors and shapes of others... The voyage would last 20 years (from 1985 until 2005), which ended up in a very large mixed race production amongst the things from the high cultures and low cultures.

Meanwhile, since the early 90’s, over the walls in Elche graffiti hip hop started to appear ,made out of spray. I immediately paid attention to them. But I specially admired the *tags and spat outs* interacting with the rust of the passage of time, the poetry of the wall, unequivocal sign that showed that I kept closer to the modern graffiti than to the postmodern graffiti. There was still time to sort that out.

Doctoral Thesis Goals

The main goal of this Thesis, as it corresponds to a research in Artistic Education, will be to achieve a Report whose results are original, attractive and seductive enough for the teachers and art fans, comitted to several plastic activities. And this intellectual and aesthetic product, already a didactic tool, will be a consequence of the target marked beforehand, in particular the emerging ones, to get to its precision:

--Resorces research for Artistic Education. Exploring journey of future possibilities for plastic and visual Education in Secondary School based on current signs. Selection and organization of the new learning contents.

--Supporting the whole experimental tour in order to provide new points of view according to the curriculum of the area of plastic and visual Education of *ESO* and High School.

-- Creating a image corpus, word files and field chronicles that represent all the recognition journey. Teacher’s book? Art manual? Didactic guide notes amongst everyone?

--Presenting and idetifying the elements and factors of production and graffiti artists.

--Making understand and appreciate the wall poetry. Increasing sensivity towards the material, the signs and the passage of time.

--Making understand and appreciate abstract art and the artists of the Second Avant-gardes.

--Empathetic approach to the artistic reality of teenagers in Secondary School.

--Didactic approach to the open air in the Painting School *CAM del Hort del Xocolater de Elche*.

--Educative nvestigation within the social framework of the Contemporary Art Museum in Elche.

Thesis contents and structure

This thesis is organized in eight chapters, focussed all of them in chapter 4 or Report of results: representative summary of the case at hand.

The first chapter will introduce us in the themed justification, the hypothesis and the objectives in which the investigation is about: graffiti and city walls as a likely resource for the artistic aducation. The work is contextualized between the contemporary art and artistic education. With the presentations o the Contemporary Museum in Elche, the creative testimony of the investigator and the Painting School *CAM del Hort del Xocolater de Elche*.

The second chapter refers to the methodologies used in investigation. After a brief outline of the essential tasks of investigation in Artistic Education, the qualitative model with emerging design and the “Artistic Investigation” model are shown as the main methodologies chosen for the inquiry.

Together with the presentation of the whole process of questions and answers in a Report of results typical of the study of cases... with artistic licenses. It shows the tools used to compile information, and also the resources used to question reality. The creation and design of Flash cards through observation of art in the street and Flash cards through observation of art in the museums.

Making the Questionnaires, etc. The interventions carried out in the study field and its several scenarios. The selected population and sample. And the procedure followed is declared in the analysis of the obtained information. Considering the order and narrative in all the material compiled (images, chronicles, interviews, etc.) for the report of results as a reflexion method.

The credibility criteria can be deduced from the “persistent observation”, “prolonged behaviour” methodological triangulation and checking out with the participants.

The third chapter takes our hands to look over the complete theoretical and referential framework in which this Thesis is immersed; a) The artistic styles of the Secog Avant-gardes which coincide with the wall aesthetics; b) Traditional and spontaneous graffiti by the common man; c) Signed graffiti coming from hip hop culture whose origins are in US; d) the artistic works from street art. E) Theoretical approaches to the wall concept, graffiti concept, subject of the study and object of the study...

The chapter continues with some bibliography notes about the point of Artistic Education in Spain until it gets to the subject of visual and artistic Education of the curriculum of *ESO* and High School, according to the Spanish educative system. It ends with a brief approach to the characteristics of the non formal artistic education.

Results

The fourth chapter is the Report of results that derive from all the activities of exploration and production carried out in the interest field and it has the testimony of all the participants, as it corresponds to the qualitative investigation and the characteristics of the study of cases.

On the other hand, the presentation of this Report, following the postulates of the Artistic Investigation, will get the shape of a book as a visual journey along the most “primitive” paradises, looking for plastic manifestation based rather in the necessity of expression and communicative emergency; on the roughness rather than in the formal excellence. Please find attached a creative testimony of the investigator.

The findings and results of the incursions and experiences of knowledge are organized in four themed categories with a certain anthropological nature: 1) “Graffiti in Elche. Lost paradises?”; 2) “Graffiti in Elche. Amazing findings”; 3) “Graffiti in Elche. Incursions with the natives”; 4) “Graffiti in Elche. Artistic Education”. Content categories built with the different information flows open to the subjective construction of the reader: a) Comments and descriptions; b) Following-up chronicles published in press; c) Photographic documentaries; and d) Word files.

During the exploration trips and recognition thousands of images will have been achieved, which will be analysed following the constant comparative method until the most representative one within its category will be reached. Many times they are presented in visual montages of a “strong union” that will make the spotlight wider in order to be able to understand what is being dealt by selecting firstly an eloquent sample of “artistic” frames from the skin of the walls that coincide with some styles of the art of the Second Avant-gardes. And classifying the findings more spread out amongst people or street artists in the twenty categories that the Historians attribute to the traditional graffiti in the West.

The entry into the field study is narrated, that connexion with the graffiti writers and the incursions with the natives into their usual scenarios; learning areas, meeting areas, competitions and meetings, jobs on behalf of somebody else, etc. Documenting all the activities with the photographic report step by step.

Looking at the most artistic characteristics. The answers of the writers to the questionnaires made are included. The field chronicles "*Entornos específicos*" ("Specific Environments") published in the newspaper *La Verdad*.

The plot of the story will stop afterwards at the very heart of this work: graffiti as resource of artistic education? With the reports and the narratives of the didactic implementation of the graffiti for the teenager of the Painting School CAM *del Hort del Xocolater*. Together with the added interest by the street walls as a plastic surface already, coming into the typical territories of abstraction. The chapter will refer and document graffiti projects carried out in the city schools; institutional city art jobs on behalf of someone else...Finally, the assessment and value that the students of Secondary Education towards Plastic and visual Education in ESO and High School will be presented.

The abstract of the whole chapter material, available to the reader, ends as an art work open to the construction of the spectator; without definitive conclusions. Fruits and plants of a journey are shown thought the furthest itineraries from the conventional art. It looks for new energies for its teaching and learning.

Conclusions

The fifth chapter answers positively to the hypothesis foreseen about considering the street art and its artists as an ideal resource for scheduling artistic education and in particular, contemporary art. It finishes with some reflexions about art in the museums and its artists; some final reflexions about the artistic reality by students from ESO and High School about the workshops of social or non formal pedagogy

Taking into account the conceptual reflexion of this investigation, the analysis of the field works and revealing images, it is possible to assess positively that in effect, the natural plastic shaped caused by the passage of time or the manifestations that are shown on the walls can be more "fashionable" through the teenager's eyes... that the sacralized images in common books when it is time to teach "how to see" things in Plastic.

Therefore, graffiti is configured as a study object with plastic, historical, anthropological and social implications. And the surfaces where the graffiti is painted...have their sensitivity.

The wide surface of the city walls, with all kinds of plastic and tactile vicissitudes produced due to the passage of time and the climate and the forceful expressive exaggerations of the graffiti makers, can turn the street into a huge didactic resource to teach Art and Plastic, considered both of them together, that is not being completely enjoyed in spite of the fact of being free and that does not depend on the opening hours of the museums.

To finish, perhaps our study goal could be the most indicated blackboard to cover multicultural, intercultural and postmodernism matters.

The sixth chapter talks about the limitations and possibilities of the study, due to the singular conditions in which the trip has been performed and no other ones. Providing possible solution ideas looking into the future. Such as, for example, focussing on a unique session all the times of Plastic and Visual Education of the week; giving the students the role of investigator-deconstructor and to the teacher the artist-director role of the explorations. There are also some other interesting proposal for the implementation of other tools, other contents and more open strategies: leaving the classroom (visits to museums and exhibition spaces); tours along the environment; field works; etc.

At this point, a question is launched: extravagant? Question about what would happen if the workshop of plastic and visual Education was open in the street and that is it. Far away from the cleaning lady. The chapter ends talking one more time about the Painting School *CAM del Hort del Xocolater* in the open air as a model or stereotype of a classroom with no walls. An illustrative performance is added about the processes followed every Saturday, from 10 to 13 in the School, where a themed sample of the works carried out by students aged 11.-13 can be visited.

The seventh chapter involves the consulted bibliography as the development of the investigation was requiring it, with the key matters: Art History, Aesthetics, Humanities, Art Critic, Artistic Education, Environment. Graffiti, City Art, Methodologies...

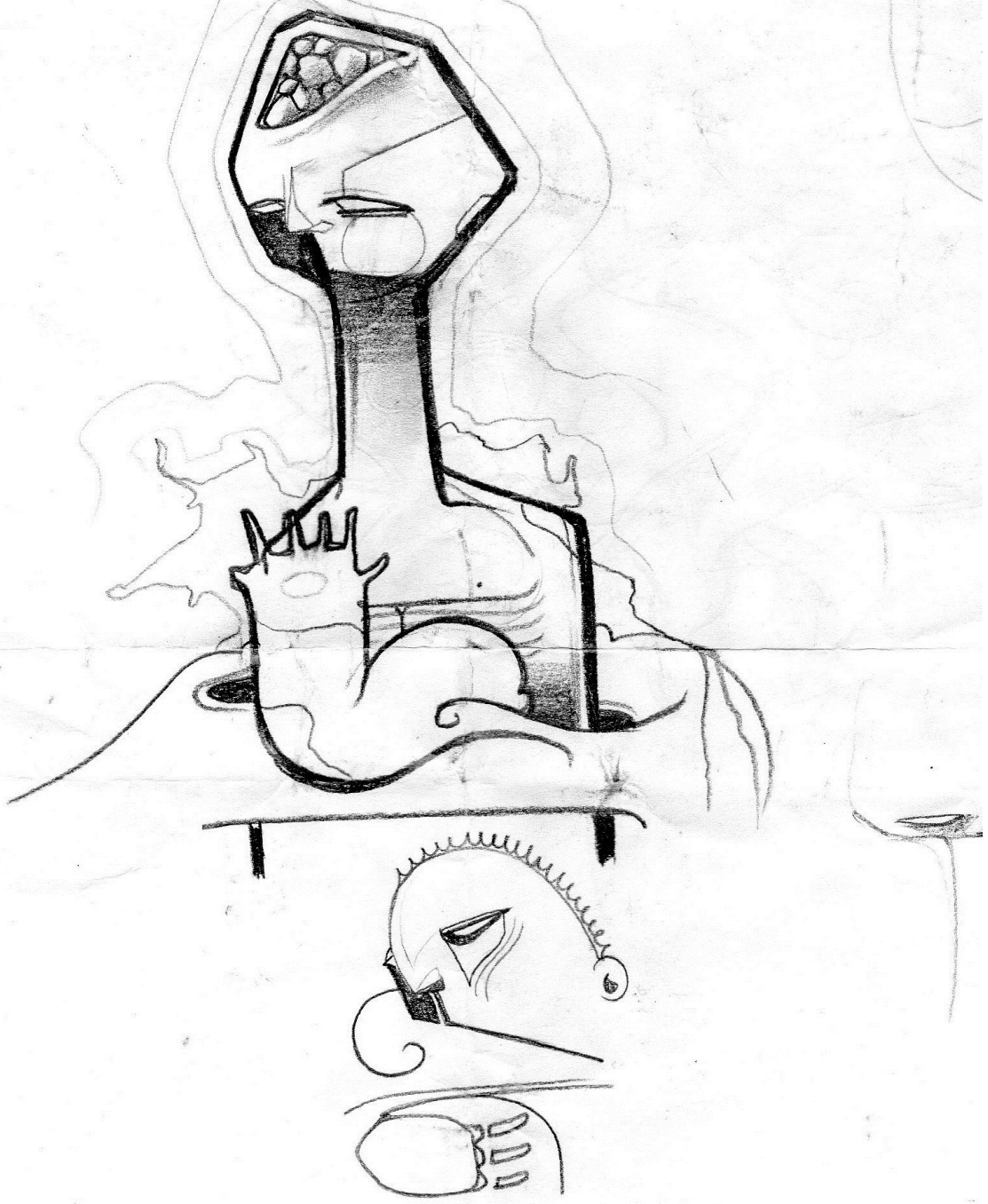
The eighth chapter sums up the considered attached material: Observation Flash cards, Questionnaires, Documents, etc.

Short bibliography

- Acaso, M. (2009). *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Catarata.
- Aguirre, I. (2005). *Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia artística*. Pamplona: Octaedro.
- Arnheim, R. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós.
- Brassaï (2008): Graffiti parisinos. En Brassaï, Graffiti, (1930-1958) (pp. 37-39). Madrid: Catálogo. Círculo de Bellas Artes.
- Castleman, C. (1982). *Los graffiti*. Madrid: Hermann Blume.
- De Diego, J. (2000). *Graffiti. La palabra y la imagen*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.
- Efland, A. D. / Kerry, F. / Stuhr, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.
- Eisner, E. (2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.
- Figueroa-Saavedra, F. (2006). *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Madrid: Minotauro.
- Figueroa-Saavedra, F. y Gálvez, F. (2002): *Madrid Graffiti 1982-1995*. Málaga.: Megamultimedia.
- García-Sípido, A. (1999). *Educación la mirada. Propuesta de una dimensión visual en el conocimiento del entorno*. Madrid: UNED.
- Garí, J. (1995). *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: Fundesco.
- Garner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, F. (2003). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro.
- Marín Viadel, R. (2000). Didáctica de la Expresión Plástica o Educación Artística. En Rico Romero, L. y Madrid Fernández, D. (eds.), *Fundamentos didácticos de las áreas curriculares* (pp.153-207). Madrid: Síntesis
- Marín Viadel, R. (ed) (2005): *Investigación en Educación Artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.
- Mayer, M. (2011). Basquiat en la historia. En *Basquiat*. Catálogo. Barcelona: Museo de Brooklyn. Lunwerk.
- Webel, S. (2008). Jean Dubuffet o el lenguaje de los muros. En *Jean Dubuffet o el idioma de los muros* (pp.13-18). Catálogo. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Key words:

Art Education, Plastic and visual education, graffiti, street art, contemporary art.



Índice

Capítulo primero: Introducción. Justificación de la tesis doctoral

1.1. Introducción y justificación de la tesis doctoral.....	27
1.2. Los graffiti como recurso en la Educación Artística.....	29
1.2.1. ¿De qué es este caso?.....	31
1.2.2. ¿Por qué se escoge este caso?.....	32
1.3. Contextualización de la tesis doctoral.....	33
1.3.1. Arte contemporáneo en Elche.....	33
1.3.2. Expresiones espontáneas en Elche. Graffiti.....	36
1.3.3. Apuntes de historia personal. Testimonio creativo.....	40
1.3.4. Educación Artística en Elche. Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater.....	63
1.3.5. Catálogo de la Escuela de Pintura CAM Hort del Xocolater (año 1988). Testimonio didáctico.....	65
1.4. Tema y título de la tesis doctoral: Graffiti en Elche. Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística.....	80
1.4.1. Antecedentes y precedentes del estudio. Estado de la cuestión.....	80
1.5. Hipótesis de trabajo.....	81
1.6. Objetivos de la tesis doctoral.....	82
1.7. Estructura de la tesis doctoral. Maquetación.....	82

Capítulo 2: Metodologías de la investigación

2.1. Investigación en Educación Artística.....	85
2.1.1. Los temas de investigación en Educación Artística.....	85
2.1.2. El desarrollo de la investigación en Educación Artística.....	86
2.1.3. Aportaciones de la investigación a la enseñanza del arte.....	87
2.2. Metodología elegida para la realización de la tesis doctoral.....	88
2.3. Modelo cualitativo con diseño emergente.....	88
2.3.1. El estudio de casos.....	89
2.4. Modelo de investigación artística.....	90
2.5. Centros de interés y tipos de datos pertinentes.....	92
2.6. Fuentes e instrumentos de recogida de la información.....	93
2.6.1. Recursos para observar la realidad.....	94
2.6.2. Recursos para interrogar la realidad.....	100
2.7. Procedimientos de análisis de datos.....	108
2.7.1. Tratamiento y análisis de los datos.....	108
2.8. El Informe de resultados como método de reflexión.....	111
2.9. Organización y diseño de la tesis doctoral.....	112

Capítulo 3: Marco teórico y referencial

3.1. Graffiti. Poéticas parasitarias.....	113
3.2. Aproximación al concepto del muro.....	113
3.2.1. Las Segundas Vanguardias. Estilos artísticos coincidentes con la estética de las paredes.....	114
3.2.2. Más sobre algunos estilos afines a la estética de las paredes.....	117
3.2.3. El graffiti en la postmodernidad.....	119
3.2.4. Fichero de artistas cercanos a la estética del muro. Citas visuales.....	120
3.2.5. Galería de hallazgos. Encuadres artísticos.....	122
3.3. Aproximación al concepto de graffiti.....	135
3.4. Aproximación al sujeto de estudio.....	136
3.5. Aproximación al objeto de estudio.....	139

3.5.1. Tipos tradicionales de graffiti.....	142
3.5.2. Tipos de obras y estilos de graffiti <i>hip hop</i>	145
3.5.3. Postgraffiti. <i>Street Art (Arte de la calle)</i>	149
3.6. Educación Artística.....	151
3.6.1. Algo de historia.....	152
3.7. Aproximación al currículum de Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato.....	153
3.7.1. Currículo de la LOGSE (Ley de Ordenación General del Sistema Educativo) 1990.....	153
3.7.2. Currículo de la LOE (Ley Orgánica de Educación) 2006.....	154
3.8. Aproximación a la educación artística no formal.....	157
3.8.1. La educación no formal. Características.....	157
3.8.2. Tiempo libre y ocio. Características.....	158

Capítulo 4: Informe de resultados

4.1. Libro de viaje. Hallazgos asombrosos.....	161
4.2. Graffiti. ¿Paraísos perdidos?.....	162
4.2.1. Orígenes y funciones del estudio. Crónicas del trabajo de campo.....	164
4.2.2. Graffitismo del investigador. Álbum de obra personal.....	166
4.2.3. Poética del muro. Documental fotográfico.....	177
4.2.4. Opiniones a pie de calle sobre la pintura abstracta y los graffiti.....	191
4.3. Graffiti. ¿Arte salvaje?.....	194
4.3.1. Elementos del graffiti y factores de producción. Crónicas del trabajo de campo.....	195
4.3.2. Tipos tradicionales de graffiti. Documental fotográfico.....	198
4.3.3. Tipos de graffiti <i>hip hop</i> . Documental fotográfico.....	263
4.3.4. Nuevas tendencias. Arte urbano. Documental fotográfico.....	320
4.3.5. El graffiti en Elche. Opiniones de escritores de graffiti.....	348
4.4. Graffiti. Incursiones con los nativos.....	350
4.4.1. Entrada en el campo de trabajo.....	351
4.4.2. Expresión creativa y representación cultural. Crónicas del trabajo de campo.....	353
4.4.3. Procedimientos y técnicas. Documental fotográfico.....	356
4.4.4. Actuaciones lúdicas. Concursos y encuentros. Documental fotográfico.....	372
4.4.5. Graffiti comercial y de exposición. Documental fotográfico.....	421
4.4.6. Opiniones de los artistas urbanos. Archivo de la palabra.....	438
4.5. Graffiti. ¿Recurso para la Educación Artística?.....	442
4.5.1. Escuela de pintura CAM del Hort del Xocolater. Aplicación didáctica del graffiti Estudiantes de 12-14 años.....	444
4.5.2. Lección y desarrollo de piezas de graffiti. Grupo PornoStars. Documental Fotográfico.....	457
4.5.3. Trabajos de los alumnos del Hort del Xocolater sobre graffiti (ceras). Documental Fotográfico.....	465
4.5.4. Escuela de pintura CAM del Hort del Xocolater. Otras aplicaciones didácticas del graffiti. Estudiantes de 15-19 años.....	480
4.5.5. Manejo y práctica de los sprays. Grupo PornoStars. Documental fotográfico.....	494
4.5.6. Trabajos simultáneos de los alumnos del Hort del Xocolater sobre la abstracción, sobre el graffiti y sobre la figuración. Óleos. Documental fotográfico.....	502
4.5.7. Cuadernos de dibujo. Documental fotográfico.....	538
4.5.8. Proyectos de graffiti en centros escolares. Documental fotográfico.....	541
4.5.9. Situaciones varias de instrucción. Crónicas del trabajo de campo.....	580
4.5.10. Valoración de la Educación plástica y visual de Secundaria.....	583

Capítulo 5: Conclusiones de la investigación doctoral

5.1. Repuesta de las hipótesis.....	593
5.2. Conclusiones.....	598
5.2.1. Consideraciones sobre el arte abstracto y sus artistas.....	598
5.2.2. Consideraciones sobre el arte de la calle y sus artistas.....	599
5.2.3. Consideraciones sobre la realidad artística de los estudiantes de la ESO y Bachillerato. El área de Educación plástica y visual.....	603
5.2.4. Consideraciones sobre la realidad artística de los talleres de la educación no formal.....	607

Capítulo 6: Limitaciones y posibilidades del estudio

6.1. Limitaciones.....	609
6.2. Posibilidades.....	609
6.3. Propuestas para los diseños curriculares del área de Educación plástica y visual.....	610
6.3.1. Otras estrategias.....	611
6.3.2. Otros contenidos. Otras miradas.....	615
6.4. Las salidas del aula como recurso para la Educación Artística.....	617
6.4.1. Visitas a los museos y espacios expositivos.....	617
6.4.2. Recorridos por el entorno urbano. Trabajos del campo.....	621
6.5. El taller de plástica y visual al aire libre, ¿extravagancia?.....	622
6.5.1. Escuela de pintura al aire libre de Elche “Hort del Xocolater”, ¿prototipo para el aula de Plástica y Visual al aire libre de Secundaria?.....	623
6.5.2. Representación de procesos seguidos al aire libre. Estudiantes de 11 a 13 años.....	624
6.5.3. Muestras de trabajos al aire libre. Estudiantes de 11 a 13 años. Documental fotográfico.....	629

Capítulo 7: Bibliografía

Referencias.....	641
------------------	-----

Capítulo 8: Anexos

Anexos.....	655
-------------	-----



1

Introducción. Justificación de la tesis doctoral

1.1. Introducción y justificación de la tesis doctoral

La Educación Plástica continúa siendo una asignatura ambigua y extraña que en el fondo no cae mal del todo porque apenas se da o porque sigue llevando *dibujo y pintura*, algo bonito y entretenido que siempre nos cautivó de pequeños. Y a todos los implicados nos resultará emocionante repasar la historia del Dibujo y la Educación Estética a lo largo del desarrollo de los sistemas educativos y saludar a los grandes filósofos y pedagogos comprometidos con la cuestión: Aristóteles, J. Locke, E. Rousseau, F. Schiller, Pestalozzi... Así como a las teorías más influyentes en Occidente dentro del campo de la Educación Artística: a) La formalista (Arnheim, Kandinsky...); b) La Educación Artística auto expresiva (Lowenfel, Read); c) La Educación Artística como disciplina (Fundación Getty, Eisner...); d) La Posmoderna y la Educación Artística basada en la Cultura Visual (Efland, Freedman, Stuhr)... Pensamientos respetabilísimos todos ellos, pero de escasa aplicabilidad y consideración si los contenidos de las actividades plásticas en las aulas de Infantil, Primaria y Secundaria siguen supeditados a no manchar y no mancharse.

En el Vol. II. *Didáctica del Dibujo: Artes plásticas y visuales*, coeditado por el Ministerio de Educación y la Editorial Graó para la Formación del Profesorado. Educación Secundaria (2011), es significativo que cuando se detallan los principales materiales y técnicas para el desarrollo de los programas de Educación visual y plástica, en el apartado de *Observaciones y grado de utilización* se diga sobre los *óleos* (pag.54): a) *No se utilizarán.* b) *Salvo en casos excepcionales, debemos evitar su utilización en el aula.* c) *Las excepciones: que dispongamos en el centro de un taller de uso exclusivo para técnicas gráfico plásticas y de un alumnado capacitado para obtener buen rendimiento con esta técnica.* ¿? Sobre los *acrílicos y pinturas vinílicas* (pag.53) en el apartado de *Aplicaciones* se puede leer: a) *Proyectos muy específicos, pues la técnica “mancha mucho” (no se quita de la ropa).*

Ni que decir tiene, a la hora de considerar todo el estado de la cuestión, también se tendrán en cuenta los libros de texto que las distintas editoriales vienen preparando anualmente para su implantación en los colegios e institutos de Primaria y Secundaria siguiendo, como es natural, las pautas curriculares establecidas por el Ministerio de Educación. Los libros, hay que decirlo, son todos una preciosidad, auténticos alardes editoriales, pero que, en la práctica, casi nunca van a dejar de ser un atractivo catálogo de imágenes ajenas, sin ningún interés para el estudiante, y una ilusionada enumeración de actividades que se podrían llevar a cabo... pero que no se llevarán; sobre todo, las que manchen.

La educación plástica en la edad crítica sigue siendo una especie de suerte que te puede tocar o no. Tal vez la selección natural para el Arte sea esa. Pero de resultas, el tierno analfabeto plástico va a quedar expuesto para toda la vida a los diferentes abusos del mercado. O, toda la contaminación *kitsch* que lo va a amodorrar. Al no haber dado un mínimo básico de educación artística en su momento, otro fenómeno igual de espantoso se avecina para las pobres paredes interiores: las horribles copias o cuadros relamidos de los aficionados tardíos. Pintados, claro está, sin manchar ni mancharse.

El Dibujo y la Pintura continúan reafirmandose como una de las actividades preferidas de las personas de cualquier edad en tiempo libre. Proliferan los talleres y cursos de los diversos colectivos sociales y muy pronto será extraña la casa donde entres y no veas cuadros colgados de algún aficionado. Curiosamente, primero se regalan; después se venden a unos precios increíbles. Desde el punto de vista de la salud y del equilibrio del yo estos talleres tienen que estar haciendo maravillas. Pero al mismo tiempo serían convenientes algunas reflexiones de cara a la educación artística:

- a) Puesto que en la Primaria y la Secundaria se continúa sin tener acceso a los fundamentos básicos de la Pintura, ni a la comprensión de las obras de arte, habrá que tener en cuenta que las pretensiones de este alumnado cuando sea adulto apenas podrá ir más allá de los estereotipos al uso: el *kitsch*, la copia, la pintura efectista...Y si por fin se decidiera a tomar clases de la disciplina, siempre va a considerar que el “mejor profesor” será el que enseñe...lo que se desea y no se sabe hacer. El que menos se enrolle, vamos. El estudiante de arte adulto piensa que no está para perder el tiempo. Y del taller hay que salir con producción, para regalar o para vender.
- b) Dado el progresivo tiempo de ocio y tantas las solicitudes de talleres, cualquier aficionado con dos o tres años de experiencia podría sentirse perfectamente preparado para dar clases donde surgiera la oportunidad. Otra cosa son los dineritos, a la mínima habilidad reconocida...ya se está pensando en “cubrir gastos”. Propagando la contaminación de los temas bonitos, cursis o caracoles vacíos.
- c) Este “mercadillo” de las manualidades que no manchen puede llegar a los colegios en forma de actividades extraescolares. Otras veces puede ser el pluriempleo de algún artista comercial el que se dedique a hacer replicantes de sí mismo, llenando de discípulos todos los concursos y puestos libres de la pedagogía social: “...en el caso de la educación artística son muchos los artistas frustrados que acaban ejerciendo esta profesión, la cual está altamente feminizada debido a los bajos sueldos y a la escasa estimación profesional” (Acaso, 2009, p. 39).
- d) Vuelta a empezar.

Una gran parte del público adulto, en el fondo no admite ni comprende el arte infantil. Tampoco el de las vanguardias. Ve el arte infantil como algo sencillo, espontáneo y natural, como si de respirar se tratase. No admite el arte adulto realizado por muchos de los artistas actuales, debido a la creencia en la aparente simplicidad de su concepción y realización. Por ello lo valora negativamente, utilizando el argumento “esto es una tontería porque lo sé hacer hasta yo”. Se disculpa a los niños/as mientras que se critica a los adultos. (Alonso Castro, 2000, p. 100).

En la obra *El factor ¡wau! El papel de las artes en la educación: un estudio internacional sobre el impacto de las artes en la educación* (Bamford, 2009) se presentan las conclusiones de un proyecto impulsado por la UNESCO y desarrollado en colaboración con el Australia Council for the Arts y la International Federation of Arts Councils and Culture Agencies (IFACCA). A la hora de ilustrar la vinculación entre la formación del profesorado y las mejoras en la educación artística impartida, vuelve a hablarse de nuestra piel de toro (pag.96):

En cambio, en España el sistema a duras penas prevé (si lo hace) medidas para la formación de los profesores generalistas o especializados. Los sueldos de los docentes son bajos y la presión por obtener más ingresos hace que la mayoría de los profesionales deje a un lado su formación profesional. La consecuencia es que en el sistema escolar apenas se imparten programas de educación artística. En palabras de uno de los participantes españoles, “la inmensa mayoría de los profesores tiene ya bastantes problemas para llegar a fin de mes, por lo que muy pocos se animan a enfrentarse a nuevos retos”. (Bamford, 2009, p. 96).

Como se observará, todo un panorama de la ceguera de miras que se corresponde con las ideas sociales acerca del arte. Fernando Hernández señala tres posibles causas que podrían perpetuar el desinterés generalizado por la educación artística tanto en la escuela como en la sociedad:

- a) Si la creatividad es un “don” individual, la Educación Artística no es necesaria. Esta creencia mítica podemos encontrarla en el persistente mensaje que recalca que el artista es un genio individual y aislado y que recorre los relatos sobre los artistas, desde las Vidas de Vasari en 1550 hasta la película “Olvidar a Picasso” de J. Ivory, pasando por múltiples ejemplos, como el persistente mensaje de los propios artistas, incluso en las instituciones

dedicadas a la enseñanza del arte, a favor del autodidactismo y del esencialismo formalista tanto en el acercamiento a las obras de arte como a quienes las producen[...]

b) La Educación Artística y los valores sociales. Los objetivos y contenidos de la Educación Artística han sido asociados, desde las Bellas Artes y desde la tradición expresionista imperante en buena parte de los países de Occidente desde la Segunda Guerra Mundial, a un conjunto de experiencias agradables, divertidas e incluso, en ocasiones, interesantes, pero que no constituyen un conocimiento “útil” que conllevaría su reconocimiento social.

c) La ausencia de investigación que apoye la Educación Artística. En la mayoría de nuestras escuelas, los profesores continúan reduciendo esta materia a la realización de actividades agradables, de vistoso resultado y siguiendo una categoría de belleza vinculada a una visualidad formal y no en términos del proceso de aprendizaje o del nuevo conocimiento que quieren promover. [...] (Hernández, 2003, pp. 84-87).

Mientras tanto, seguirá proliferando el odio hacia el arte moderno y contemporáneo... simplemente porque no se comprende: “porque es una tomadura de pelo” o “porque los garabatos de mi crío son muchísimo mejores”. Una sinceridad preferible, no obstante, a la patética pedantería del pobre ignorante que se pierde en ARCO.

El arte contemporáneo ha establecido la importancia de la participación del espectador, buscando vías para integrar al público en el proceso creativo, pero dicha integración no resulta posible si el espectador no está convenientemente preparado y posee unos conocimientos mínimos necesarios para la participación consciente en la acción artística. Esto implica un conocimiento de los lenguajes de los distintos movimientos, así como un cierto dominio perceptivo del espacio, la forma, el color, etc., por lo que acercarnos a la utopía del arte actual que preconiza un arte para todos, sólo puede ser viable si se amplía nuestro horizonte educativo a través de la dialéctica artística que nos enseña a mirar a partir de nuestras ganas de participar y descubrir. (Gutiérrez Párraga, 2008, p 16).

Así las cosas, la investigación que nos ocupa, sensibilización plástica y visual, sueña con la imperiosa necesidad de crear alguna oportunidad –como sea- para conectar –cuanto antes- con los conceptos y los valores plásticos y expresivos del arte moderno y contemporáneo. Poder mirar y poder “ver” más allá de la simple ilusión realista. Y poder “hacer” algo personal y satisfactorio.

1.2. Los graffiti como recurso en la Educación Artística

Este alocado intento de aproximación práctica a los objetivos previstos en el currículo de la Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato de la LOE (Ley Orgánica de Educación) que se propone y ensaya en este trabajo, dentro de los límites del graffiti y sus conexiones abiertas y multidisciplinarias, se inspira, medio en serio medio en broma, en un recurso terapéutico que utilizan los psicólogos para quitar el miedo. Consiste en sumergir al afectado en el meollo mismo de su problema. Este procedimiento se llama *inundación*. Si sobrevives, estás curado. Así, por ejemplo, el miedo a las serpientes se curaría...jugueteando con ellas. El miedo a los elementos plásticos del arte contemporáneo se curaría...jugueteando con ellos.

Veamos: La gente bien educada abomina de las manchas, de los chorretes, de los rayajos, de los cuarteados, de los desconchados, de las grietas; del hollín, de la herrumbre, del salitre, de la carbonilla, del zurcido, de la arruga, de la grasa, de la roña, del pringue, de los pegotes y hasta de los pies en el sofá. Pues bien, saquemos a los estudiantes de Plástica a la calle. Que hagan amistad con los muros y vallas. Que se detengan en la caricia de su piel. Que se familiaricen con las texturas de la fisicidad de la materia, con los pegados y despegados de la publicidad, con las huellas del paso del tiempo y el azar y con las expresiones anónimas de toda la colectividad. También, con los mensajes y símbolos. Y todas las variantes de las manifestaciones artísticas callejeras...Pero antes, en algún lugar, habrán oído hablar de *informalismo*, de *nuevo realismo*, de *art brut*, de *pop art*...y, sobre todo, de los *graffiti* y del *arte urbano*. De las características de estos movimientos artísticos y de sus representantes más conocidos, de sus heroicidades y leyendas. Haciendo comparaciones y relaciones entre las realidades artísticas y las realidades naturales. Creando circularidad y habituación en la percepción de las cualidades plásticas...se hallen donde se hallen, en las paredes urbanas o en las obras de los museos. Reflexionando (teorizando) sobre qué las asemeja o las diferencia. En pos del significado.

Coordinar todo ello forma parte de la Educación Artística o Didáctica de la educación plástica y visual que se ensaya en este estudio. O, sencillamente, una propuesta más lúdica y entusiasta.

Los programas de educación artística deberían hacer un esfuerzo especial para procurar que los estudiantes tengan formas estéticas de experiencia en la vida cotidiana, como se dice que comentó un erudito chino: “Primero veo las colinas en la pintura, luego veo la pintura en las colinas”. Al final no es el arte el que imita la vida, es la vida la que imita al arte. Los resultados de la educación artística van mucho más allá de aprender a crear o contemplar los objetos que pueblan los museos y las galerías. El mundo en general es una fuente potencial de deleite y una rica fuente de significado cuando se contempla desde un punto de vista estético. (Eisner, 2004, p. 68).

A poco que nos fijemos, por donde pasamos todos los días, asistimos a la presencia constante de esas marcas y expresiones anónimas que, parasitariamente, sin haberlo pedido nadie, emergen de las paredes y vallas de nuestro entorno urbano. Unas veces será la mensajería de la cultura promocional; otras, grabados y dibujos de la gente ociosa; otras, contundentes pintadas de la protesta y otras, firmas y piezas de *graffiti hip hop*, así como plantillas, pegatinas e intervenciones del *street art*.

Pero todavía queda apreciar en estas superficies cotidianas la acción inmisericorde del paso del tiempo y el azar conformando esos texturados y desconchados de tanta carga poética. Todo junto, bien mirado, guardará cierto parecido con un idílico parque temático en donde buena parte de la plástica del arte moderno y contemporáneo habita en todo su esplendor. Ahora se trata de distinguir y acotar fragmentos de esa realidad mural...coincidentes con los estilos culturales y personales del Arte de los museos. En este caso, el arte de las Segundas Vanguardias (de 1945 en adelante). Descontextualizando las suciedades de las paredes...que habrán cobrado un nuevo valor a la luz del conocimiento artístico y se conceptuarán como elementos plásticos del arte actual. O, de lo que llevamos puesto.

Los *graffiti hip hop*, de tanta condición transgresora, no institucional y enormemente narcisista, por su similitud con el fenómeno de la adolescencia y sus pasiones extremas, así como por su cercanía y cotidianidad, *pueden ser* objeto de estudio y recurso didáctico para la Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato. Aptos, también, para una mirada lúcida y lúdica al arte moderno y contemporáneo. O esas obras consideradas una tomadura de pelo por la mayoría de la gente. “Las investigaciones sobre el aprendizaje artístico no tienen por qué resolver directamente los problemas de enseñanza y aprendizaje tal y como se plantean en el aula, pero sus conclusiones nos permiten saltos cualitativos en la conceptualización de la Educación Artística” (Marín Viadel, 2000, p. 202).

Con el fin de intentar mejorar el área de la Educación Artística, también se hará imprescindible el conocimiento y comprensión de los puntos de vista de los escritores de graffiti y los adolescentes de la ESO y Bachillerato en lo que respecta a las artes plásticas. Y en este estudio se ha mantenido un enfoque especial a sus manifestaciones, tanto en conversaciones libres, notas de campo y cuestionarios.

Si bien se parte de una orientación básicamente constructivista, como se desprende del currículum español, en este viaje también se coincidirá con el polémico paradigma contemporáneo de la educación artística posmoderna (Eflan, Kerry, Stuhr, 2003) en uno de sus movimientos emergentes más interesantes: la educación artística multicultural. En este caso, el estudio de una subcultura marginal, los escritores de graffiti y sus expresiones. Habrá que describir, analizar y valorar este fenómeno visual, su morfología física y plástica, implicaciones estéticas, comunicativas, sociales... Y, también, la interculturalidad: las influencias de las expresiones espontáneas y populares en los trabajos de los artistas instituidos y la influencia del Arte con mayúscula en las intervenciones urbanas.

Una indagación, la que nos ocupa, que si bien se lleva a cabo dentro de los contextos de la educación artística no formal, una Escuela de Pintura al aire libre dependiente de la Obra Social de una entidad de ahorro, también podría haberse desarrollado en cualquier centro de enseñanza oficial. O, si acaso, dentro de los programas culturales de los museos. Teniendo como último propósito la mejora de las prácticas y de las poéticas educativas desde el punto de vista del estudiante. Y sin descuidar la realidad:

... la posibilidad de diseñar y poner en práctica modelos integradores de educación artística dependerá, en primer lugar, de que los valores que subyacen a las diferentes perspectivas educativas sean compatibles entre sí -que pueden no serlo, y, en segunda instancia, de que los recursos disponibles permitan el desarrollo de los mismos, y aún más, de que la voluntad política y social de ese momento lo permita o favorezca. (Hernández Belver, 2005, p. 18).

Focalizando la atención en los siguientes centros de interés:

- a) Conocer e identificar los elementos y factores de producción y los artistas de graffiti.
- b) Comprender y valorar los graffiti como expresión creativa y como representación cultural.
- c) Interpretar y valorar la poética del muro...en relación con el arte de las Vanguardias.
- d) Aproximación a la realidad plástica y artística de los adolescentes.
- e) Fundamentar las experiencias examinadas con el fin de aportar nuevos puntos de vista para la Didáctica de la educación plástica y visual y los Diseños curriculares del área de educación plástica y visual.

Intentando responder a preguntas temáticas como: a) ¿Qué es el graffiti? ¿Quiénes son los actores que lo producen y las personas que están implicadas? ¿Son los graffiti una representación cultural de los adolescentes y los jóvenes de hoy? ¿Por qué el graffiti es vandalismo y el informalismo genialidad? ¿Qué diferencia el arte establecido del arte de la calle? ¿Qué piensa la gente de la calle? b) ¿Qué es el arte abstracto? ¿Qué diferencia la poética de los muros de las producciones de las Segundas Vanguardias? ¿Cómo acontecen las manifestaciones del arte urbano y las manifestaciones del arte de los museos? ¿Por qué sigue manteniéndose el tópico de que el arte no figurativo es una tomadura de pelo? c) ¿Qué es la Educación Artística? ¿Quiénes son las instituciones que las imparten y las personas que están implicadas? ¿Cómo se lleva a cabo la enseñanza artística? ¿Por qué la educación plástica reglada se corta sin llegar al arte abstracto? ¿El arte de la calle como herramienta metodológica para acercarnos al currículum escolar?

1.2.1. ¿De qué es este caso?

Esta investigación mira y reflexiona sobre la expresión y la comunicación humana, la ancestral necesidad del ser humano de dejar su huella en los alrededores de su entorno; en este caso, los graffiti sobre las paredes. También, de la belleza y riqueza plástica que adquieren esas paredes con el paso del tiempo y el azar. Comparables con la estética de los pintores informalistas, los artistas de acción, los tachistas... Ahora se trata de descontextualizar recuadros de esas paredes y acertar a relacionarlos con los estilos de las vanguardias artísticas. Pero se considerará sobre todo el fenómeno de otro tipo de graffiti, el denominado “arte callejero”, originado en los barrios pobres neoyorquinos en los últimos años de la década de los sesenta y que todavía siguen teniendo una enorme repercusión. Dando pie para recalcar en los discursos de la modernidad y la posmodernidad al mismo tiempo. Y considerando el objeto de estudio en relación con la Didáctica de la educación plástica y visual y los Diseños curriculares del área de educación plástica y visual.

Para llevar a cabo esta indagación sobre los graffiti y sus protagonistas, y la expectación que despiertan en la sociedad y la colectividad escolar, se ha optado por el paradigma alternativo, en un enfoque de investigación cualitativo y artístico. Un enfoque metodológico de estudio de casos con diseño emergente, que tuviera en cuenta tanto las observaciones de campo como las manifestaciones de los escritores de graffiti; las opiniones de la gente de la calle y las experiencias y pareceres de los estudiantes de la Escuela de Pintura de la muestra, a su vez estudiantes de ESO y Bachillerato. Y el enfoque de Investigación Educativa basada en las Artes Visuales o ArteInvestigación en sus tres líneas de desarrollo:

- a) ‘Investigación basada en imágenes’,
- b) ‘Narrativas Personales’ y
- c) ‘Investigación basada en Arte’.

Pluralismo metodológico integrador para una investigación acotada geográficamente y temporalmente: Elche, 2002-2013.

Interaccionando todo el trabajo de campo con el precioso cuerpo teórico que se iba suscitando a través de metros y metros de bibliografía. Con las reflexiones y estudios de los artistas y de los investigadores más destacados sobre el fenómeno del graffiti: Brassai, Dubuffet, Tàpies, Basquiat...; Craig Castleman, Henry Chalfant...; Fernando Figueroa-Saavedra, Felipe Gálvez Aparicio, Joan Garí, Jesús de Diego, Francisco Reyes, F.J. Abarca...Respetando la fuerza de sus palabras al considerar tal profusión de citas como medio de conocimiento o ideas compartidas. “Además de las inscripciones en los muros, a Dubuffet le atraía sobre todo, de la misma manera que a Brassai, el dibujo infantil o, con aún más frecuencia, el que lo imita. Porque estaba seguro de que el mundo se aleja de la creatividad infantil y se vuelve cada vez más bruto, cruel y bárbaro” (Mikuz, 2008, p. 29).

¿Qué curiosidad me ha llevado desde hace 25 años, y aún me lleva, a ir en busca, a rastrear, captar y revelar en los suburbios de París estas obras anónimas, gastadas y efímeras que parecen nacer al azar en las paredes? ¿No será justamente la curiosidad la que incita a todo el pensamiento contemporáneo a remontarse hasta las fuentes más antiguas y más primitivas del arte? Brassai, 1958. (Brassai, 2008, p. 37).

De tal modo que el Informe de resultados propio del estudio de casos se presenta más que nada como un vasto álbum fotográfico con imágenes descriptivas de toda la cuestión o contenidos, así como de composiciones visuales abiertas al mayor número de significados para cada lector. Quedando distribuido todo el material visual en apartados y categorías que ponen rostro a todo el marco referencial y conceptual surgido en la indagación. Que, a su vez, se complementa con las crónicas “Entornos específicos” publicadas en el periódico *La Verdad* a medida que transcurría el tiempo de investigación. Estos informes de lo sucedido en el campo, de eminente carácter contextual, conseguirían concentrar la atención social en los diversos escenarios de trabajo y hacer que mucha gente se asomara al arte de la calle con más empatía. Y mi teléfono se convertiría en el buzón de los diversos proyectos de graffiti en la ciudad. Desde los directores de centros escolares, persianas de establecimientos, hasta las concejalías del Ayuntamiento.

Estos documentales fotográficos, realizados in situ, se distinguirán de los habituales reportajes de graffiti en libros y revistas por su orientación tan marcadamente didáctica: la creación de todo un corpus de imágenes representativas del fabuloso potencial estético del entorno, que objetiven de la mejor forma el paso del tiempo y el azar sobre las paredes, así como toda clase de signos y marcas; los escritos y los dibujos espontáneos del graffiti tradicional; las variantes del *graffiti hip hop* y las diversas creaciones del *street art*. En este caso, la materialización de mi mirada como ejemplo de lo que se propone.

Asimismo, se recopilará en fotografías paso-a-paso todos los desarrollos de las actividades más interesantes llevadas a cabo por los escritores de graffiti en los distintos emplazamientos urbanos o escolares; así como las fotografías de los procesos y de las producciones de las experiencias llevadas a cabo en la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater de Elche. Es decir, las imágenes como herramienta y modo de narrar: “...entrelazadas la innovación de los contenidos de aprendizaje en Educación Artística y la creación de las imágenes que evidencian el interés de esos contenidos. La relación entre imágenes y textos, incluso el propio diseño editorial de la publicación está en función de los resultados de la investigación educativa que se han llevado a cabo” (Marín Viadel, 2005, p. 265).

1.2.2. ¿Por qué se escoge este caso?

Este caso de la presencia humana sobre las paredes de los edificios se escoge por su carácter tan entrañable y que deviene desde los orígenes hasta nuestros días. También, tal vez, por esa humildad necesaria para tratar estos asuntos tan peliagudos de la plástica y la educación artística...con más solidaridad:

El ser humano, en efecto, aprende rápidamente: sabe dónde está la caja de los colores, las hojas blancas, qué ha de hacer para poner en marcha el zafarrancho pictórico. Sabe, además, que ‘estos’ lápices son para dibujar en ‘estas’ hojas y sabe que será castigado si los usa fuera de este ‘marco’ preestablecido. Pero conoce indefectiblemente –es cuestión de tiempo-, el placer que se puede extraer al desobedecer esa norma, el deleite de la transgresión. Este es, entonces (y no la superior técnica pictórica, ni la aptitud creciente de desarrollar el binomio mimetismo/capacidad de innovación, el rasgo más específicamente -en términos escriturarios- que se manifiesta ya en esta edad. Eso –la capacidad de salir del marco de escritura, de convertir los signos en violencia discursiva hacia el poder (el padre, el maestro: la Ley)- es lo que nos diferencia realmente del mono. Eso: el graffiti. (Gari, 1995, p. 16).

Los graffiti, por su cercanía y cotidianidad y las paredes urbanas, de tanta diversidad semántica, sociológica, estética y artística, tal vez ocasionen el pizarrón más bestia y holístico que reúna las condiciones óptimas para la enseñanza y el aprendizaje de la Plástica. La más vasta galería de huellas, de expresiones y de formas de transgresión, de arte marginal, abierta a todas horas y gratis. Tal vez la mejor oportunidad para aclarar de una manera entretenida y divertida tantos aspectos mitificados del mundo del Arte que, a estas edades de la adolescencia, todavía bajo el complejo del realismo objetivo, siempre será de agradecer. Así como una decisiva siembra para posteriores miradas. No hay que olvidar que el alumnado de Secundaria se siente muy extraño ante esas cosas tan raras, y caras, del mundo del Arte y sus artistas-genio.

En la edad adolescente, la crítica en el taller será más importante que la obra realizada, y todo el valor educativo estará en el modo de percibir el problema plástico creador, el suyo, el de los demás miembros del grupo, el de los artistas contemporáneos, sobre el plano de una comprensión sensible y no sobre el del conocimiento intelectual. (Gruner, 1979, p. 234).

Más o menos se está proponiendo tomar la calle como taller de Plástica y vincular así los contenidos curriculares de la Educación plástica y visual con la realidad de la comunicación y la expresión plástica natural. Al tiempo que sirva para la construcción de nuevas propuestas que favorezcan la comprensión, la enseñanza y el aprendizaje del arte contemporáneo, presente en los objetivos de la Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato. Teniendo como último propósito la mejora de las prácticas educativas. Finalmente, ¿qué pasaría si todos los colegios e institutos de la ciudad dieran las clases de Plástica en la calle? ¿Extravagancia? No, simplemente necesidad...si todo va a seguir dependiendo de no manchar el aula. “Normalmente una educación artística de calidad se caracteriza por una estrecha colaboración entre los centros escolares y las instituciones artísticas y comunitarias externas. En otras palabras, profesores, artistas y comunidades comparten la responsabilidad a la hora de ofrecer los programas” (Bamford, 2009, p. 103).

Y, por supuesto, a nadie se le oculta que este caso se ha construido a la medida del investigador: 1) Artista plástico, pintor, con la mirada puesta en las poéticas primarias, espontáneas y populares durante casi cuarenta años. Y 2) El mismo tiempo como educador plástico en los diversos contextos educativos no formales.

Terminar un estudio de casos es la consumación de una obra de arte. Para algunos de nosotros un estudio de casos será el mejor trabajo de nuestra vida, si exceptuamos los que dedicamos a nuestra familia. Debido a que se trata de un ejercicio de tal profundidad, el estudio de casos es una oportunidad de ver lo que otros no han visto aún, de reflejar la unicidad de nuestras propias vidas, de dedicar nuestras mejores capacidades interpretativas, y de hacer una defensa, aunque sólo sea por su integridad, de aquellas cosas que apreciamos. El estudio de casos que tenemos enfrente constituye una espléndida paleta. (Stake, 2005, p. 116).

1.3. Contextualización de la tesis doctoral

1.3.1. Arte contemporáneo en Elche

Si bien suele considerarse que internacionalmente el arte contemporáneo arranca en el año 1945, finalizada la Segunda Guerra Mundial, también podría decirse que su llegada a Elche sería en el año 1969 a través del Grup d'Elx, formado por Albert Agulló, Antoni Coll, Juan Ramón García Castejón y Sixto Marco; influenciados por los grupos que ya venían desarrollando sus actividades desde Valencia como el Grupo Parpalló, Crónica de la Realidad, Equipo Crónica, Equipo Realidad, etc. Y tanto el Grup d'Elx como el Museu d'Art Contemporani d'Elx están inspirados en las ideas del crítico de arte Ernesto Contreras, de Alicante y Vicente Aguilera Cerni, de Valencia. “Lo que propongo es una dosis mínima de humildad. Me molesta oír decir que el arte configura al mundo y al vivir –y no al revés-, entre otras razones porque el espíritu de soberbia que presupone tal afirmación tiene mucho, muchísimo, de memez” (Aguilera Cerni, 1969, p. 13).

GRUP D'ELX, 1969. MANIFIESTO

En el contexto de la sociedad moderna, el trabajo artístico se manifiesta, en gran medida, como un hecho anacrónico en su iniciación y contradictorio en sus resultados. De un lado, se mantienen todavía, de espaldas al desarrollo real de la sociedad, los sistemas operativos artesanales y las secuencias individualistas del romanticismo. Del otro, se perpetúa la confusión entre valor y precio, con lo que la obra de arte pierde su carácter de experiencia cultural colectiva para convertirse en objeto de lujo, en signo distintivo del poder económico.

Con la ambigüedad de esta situación, que afecta a la totalidad del proceso artístico, hemos tenido que enfrentarnos los componentes del Grup d'Elx. Nosotros, que consideramos como función del artista la de manifestar, a través de la obra, la verdad del hombre, y que entendemos al hombre como un ser concreto, histórico, situado en una época y una circunstancia, no podíamos conformarnos perpetuamente con la ambigüedad. Pero ha sido más allá de cualquier teoría, la práctica cotidiana la que nos ha enseñado el camino posible, la que nos ha impulsado al trabajo en equipo, a los análisis objetivos, a la búsqueda colectiva de un nuevo lenguaje, capaz de expresar con técnicas operativas actuales la nueva realidad. Somos conscientes de que nos queda, en este sentido, mucho camino por recorrer. Pero así y todo damos hoy otro paso para hacer frente a la confusión entre valor y precio. El valor artístico de nuestras obras podrá ser medido teniendo en cuenta sus contenidos estéticos y su eficacia social, pero no admitimos que sea metamorfoseado en rentabilidad económica, en valor monetario. Para evitarlo, hemos señalado el precio de cada obra considerando, precisa y únicamente, el contravalor económico de los productos que la integran, desde el tiempo de trabajo hasta los materiales utilizados, igual que se hace con los productos de cualquier otra actividad laboral. Si con esto conseguimos, además de poner en evidencia el equívoco existente entre valor y precio, que nuestras obras lleguen a figurar en paredes no contaminadas por el lujo, consideraremos que hemos sido pagados con largueza. Pagados con una moneda que, ésta sí, es equivalente al valor estético. (Muñoz Ibáñez, 1981, pp. 265-266).

Aunque, ya habían precedentes en esto de los precios bajos: EQUIPO 57 (Ángel Duarte, José Duarte y Agustín Ibarrola)

El periodo más importante de su actividad fue el de los años 1957-1960. El *Equipo* alcanzó cierta resonancia en el marco artístico español y se presentó como una alternativa al informalismo, una alternativa artística y política – lo que en aquel momento era consustancial a la actividad intelectual y artística en nuestro país-, ofreció sus obras a unos precios muy bajos, con la intención de que pudieran ser adquiridas por todos y romper así los límites del consumo artístico elitista: 500 pesetas los *guaches* (45x55), 3.000 pesetas los óleos (130x98), 11.000 pesetas los murales (400x122), y entre 4.000 y 6.000 pesetas las esculturas en piedra artificial; estos eran los precios de su exposición en la Galería Darro (Madrid, 1960), que dirigía José María Moreno Galván. (Bozal, 1991, p.275).

MUSEO CONTEMPORÁNEO DE ELCHE, 1980

El Museo de Arte Contemporáneo d'Elx es – primera de sus características singulares- la realización dinámica de una vieja aspiración, cultural y popular a la vez, de los propios artistas en él representados. Es, sin duda, su principio básico, aquel que, simultáneamente, le da sentido y lo impulsa. La iniciativa de su creación surgió de un colectivo de pintores ilicitanos, el “Grup d'Elx”, compuesto en aquella época por Albert Agulló, Castejón, Sixto y Toni Coll, había evidenciado claramente, a través de su actividad artística, la voluntad común de vincular su quehacer creativo al desarrollo cultural de la sociedad y, en especial, de la sociedad concreta de la población –Elx- en cuyo seno habían nacido, crecido, y afirmado sus vocaciones individuales y su empeño conjunto. En un escrito dirigido entonces a sus colegas, invitándoles a sumarse a la iniciativa, el “Grup d'Elx” – que contó de inmediato con la colaboración de un reducido pero entusiasta número de gentes igualmente vinculadas a la problemática del arte contemporáneo y a su proyección social- afirmaba: “Será un museo vivo, representativo, con destino al pueblo... (Contreras, 1993, p. 188).

El Museo de Arte Contemporáneo de Elche se inauguró el 13 de agosto de 1980: “museo autogestionario”, “museo vivo”, “museo popular”, “talante democrático”, etc., eran sus señas de identidad. A nivel de calle los pintores locales siempre le hemos llamado “Museo de Arte Social”; y a la obra que alberga, “de pintura social”. Así se remarcaba la línea divisoria entre los pintores más o menos costumbristas o de pintura de género y los militantes o comprometidos con el cambio. Diríase que en la pequeña ciudad de Elche, por fin, íbamos a contar con un bastión para la defensa del arte contemporáneo y el desarrollo de las artes plásticas. Aquellos inicios fueron muy bonitos y la verdad es que hoy se dispone de una colección envidiable que se concreta en un auténtico museo especializado, con obras que apenas van de 1959 en adelante.

Museos memorializadores.

Alrededor de la memoria y el pasado, los museos, espacios privilegiados para educación tanto formal como no formal, ganan nuevos adeptos como centros de educación-aprendizaje paralelos a la escuela y la universidad, en los que se invita a repensar la historia, a releerla y también a reescribirla, pues esta es también una función suya, con la contribución de los visitantes. [...] Mientras tanto empiezan a sonar ideas y proyectos en España sobre museos dedicados a la Guerra Civil aunque no hay todavía realizaciones definitivas que reseñar. (Ballart Hernández, 2007, p. 173).

Efectivamente, el edificio está repleto de obras de mucho decir “no”, con el agobio palpable de la represión, la asfixia de la sociedad de consumo que ya comenzaba y la poesía implícita de los objetos encontrados, como catarsis. Tal vez resulte un museo triste, cargado de melancolía, proveniente de un tiempo casi perdonado del que habrá que hablar con exquisito tacto. Pero, sobre todo, se dispondrá de una oportunidad única para recorrer los “ismos” y “neos” de las vanguardias artísticas en nuestro país: El Paso, Dau al Set, Equipo Realidad, etc.; con toda la austeridad y belleza del “no color”:

La mayoría de las tendencias historiográficas han defendido el carácter netamente español del informalismo. A la larga, es el argumento que más ha favorecido el mito. La idea de una españolización automática de las manifestaciones foráneas es vieja, pero se acentuó durante la dictadura y se siguió con independencia de las posiciones que se sostuvieran frente al franquismo. Este es un punto de sospechosa coincidencia que tuvo un papel primordial en la oficialización de la vanguardia abstracta. Para que esta oficialización tuviera lugar, el arte abstracto hubo de considerarse de manera casi unánime, un modo específico de vuelta al orden. (Díaz Sánchez, 2013, p. 334).

En definitiva, un lugar bastante fuerte para los chavales, para los maestros y para la memoria. Pero, precisamente por eso, de unas condiciones únicas para la didáctica del arte moderno y contemporáneo. “Es decir, el arte no es solamente un producto estético concreto y nada más, es un producto estético nacido bajo unas condiciones extra artísticas que han determinado la condición estética de la obra. Deberemos conocer esas condiciones para comprender y poder valorar el arte” (Bou, 1986, p. 11).

Buscando salida a las consecuencias negativas de los avances tan penosamente conseguidos hacia la apertura de las fronteras mentales españolas, se hizo necesario proponer formulaciones e hipótesis libres del complejo de inferioridad tan frecuente en el microcosmos artístico pretendidamente avanzado. Así, fue preciso inventar la Crónica de la Realidad como eventual superación del agnosticismo y la trivialidad del arte “pop”, no sólo en el campo de los sistemas de imágenes relacionados con la cultura de masas, sino principalmente en la búsqueda crítica de valores más elevados. (Aguilera Cerni, 1970, p. 144).

Pocos años después de la inauguración del Museo, y el fallecimiento de Ernesto Contreras, la división entre los mismos fundadores, un exceso de ignorancia en asuntos culturales y la debilidad de la política, concluirían en la fosilización de todo el edificio. Permanece abierto pero no va nadie.

Tres de los artistas locales con obra en el Museo optamos por hacer efectivos los valores del mismo por nuestra cuenta.

ESBART ZERO, 1987. MANIFIESTO

- Cada vez más, el intermediario entre el arte y público hacía creer que con *ligereza Pascual* se poseería la belleza.
- Cada vez más, el comerciante de arte sometía sus intereses tanto a la oferta como a la demanda. Y llegaban las modas...con el consiguiente dolor de corazón, porque no siempre se cabía en el *Lois*.
- Cada vez más, la obra de arte, convertida en mercancía, tenía la caducidad de un *Danone*; retirándose del mostrador a los 15 o 20 días.
- Cada vez más, los cuadros y esculturas eran meros objetos de inversión: “si quiere, puede”, picaban al macho para ver qué tal el espolón.
- Cada vez más, la obra artística se mostraba en circuitos tan minoritarios como las salas de exposiciones y las galerías de arte. Lugares que, ¿cómo entrar? ¿Tomando *Schweppes*?
- Cada vez más, el vocerío de las “firmas” y las “marcas” iba ahogando el mensaje particular de cada uno, *Colón* ya no era un navegante, sino un detergente.
- Y así, con los tomates..., con las patatas..., y con todo.

- Cada vez más, pues, había llegado el momento de que los artistas abandonaran las mesas del viejo café y trasladaran sus “servilletas” a un lugar donde pasaras el algodón –“El algodón nunca engaña”- y resultara limpio. Este nuevo sitio de bohemia, tertulia y debate no podría ser otro que la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia); toda una institución en el aprendizaje “por amor”.
- Y cuenta la leyenda que fue en el Centro Asociado de Elche donde arrancó la mayor cruzada en pos de la conservación y rescate de nuestras emociones..., nuestros sentimientos...y nuestras contradicciones. Atrás quedaba, para siempre, *Falcon Crest*.
- La primera mesa, en aquel nuevo café de tertulia, iba a estar ocupada por los tres tíos más cojonudos que jamás empresa alguna podía haber reunido.

ESBART ZERO...

ESBART: Castillejos, Llorens, Casto.

ZERO: Nada, si la expresión plástica carece de espectador.

...: Pertenecen al individuo que contempla el objeto. Es su respuesta a lo que se le invita a ver. Él es quien recrea la obra haciéndola suya. En definitiva, el espectador es creador de su propia obra.

ESBART ZERO... pretende eso: ofertar cosas que inciten a una respuesta creativa. Esta creación personal e intransferible es, por lo tanto, múltiple y dispar.

ESBART ZERO... nace sin coito previo y, obviamente, sin embarazo ni parto. Aquí no hay, para bien o para mal, espíritus fecundadores. Desde siempre sus componentes hacen lo que hacen como creen que deben hacerlo. Cada cual por su cuenta y riesgo, a su manera. La resultante plástica es absolutamente personal, sin contaminaciones de grupo tendentes a unificar criterios. El denominador común que da sentido al grupo es su deseo de afirmación individual frente a una sociedad que pretende homogeneizar al individuo convirtiéndolo en animal gregario y despersonalizado.

- Pero lo que recónditamente se pretendía era que sucesivas mesas fueran ocupándose y poco a poco –je, je, je- las “teles” se secaran como una chicharra. Es decir, todavía era tiempo de innovaciones. (Corría el año 1987)

Dadas las características de nuestro Museo de Arte Contemporáneo de Elche, de tantas obras de talante desmitificador; con la incorporación de procedimientos y técnicas no pictóricas, apoyadas muchas veces en el simple valor estético de la materia, la espontaneidad del gesto, o el acercamiento a las culturas populares y urbanas, tal vez fuera interesante y divertido un paseo por las zonas de graffiti o paredes degeneradas del entorno. Un safari plástico con máquinas de fotografiar por las paredes urbanas y las mil acciones del paso del tiempo. Introducción perfecta o refuerzo oportuno para el conocimiento y reconocimiento de los elementos plásticos del Informalismo, el Pop, el Nuevo Realismo, etc.

Es muy cierto, como dijo no sé quién -¡tal vez yo mismo!-, que el arte no ha buscado nunca la belleza, sino que, en todo caso, la recibe como premio. Lo que sólo era un recurso de comunicación cívica y apresurada o de confesión íntima y trabajos –porque comunicaciones sobre el muro las hay para todos los gustos- hoy, por obra y gracia de la “nueva estética”, se llega a considerarlo bello. [...] (Tàpies, 1989, p. 193).

1.3.2. Expresiones espontaneas en Elche. Graffiti.

Si tengo que hacer la historia de cómo se fue concretando en mí la consciencia de este poder evocador de las imágenes murales, he de remontarme muy lejos. Son recuerdos que vienen de mi adolescencia y de mi primera juventud encerrada entre los muros que viví las guerras. [...]

Sin embargo, no cabe duda de que los recuerdos culturales aumentaron naturalmente el acento de esta experiencia. Y desde todas las divulgaciones arqueológicas que fui absorbiendo hasta los consejos de Da Vinci, desde todas las destrucciones de Dadá hasta las fotos de Brassai, todo esto contribuyó –y no es de extrañar- a que ya las primeras obras de 1945 tuviesen algo que ver con los *graffiti* de la calle y con todo un mundo de protesta reprimida, clandestina, pero llena de vida, que también circulaba por los muros de mi país. (Tàpies, 1971, p. 138-139).

Mi interés por los graffiti deviene de los últimos setenta, influido por los garabatos y dibujos esquemáticos de mis hijos Sergio (1974) y Emma (1978). Precisamente por aquellos momentos mi pintura todavía estaba mediatizada por los colores de la isla de Lanzarote y un proceso de realización lentísimo, a base de veladuras en seco. Aquellas expresiones tan directas de los niños me impactaron tanto que me fui directo a las librerías a ver si encontraba algo que explicara todo aquello...y allí estaba la biblia de la autoexpresión de entonces: *El desarrollo de la capacidad creadora*, de Víctor Lowwenfield y W. Lambert Brittain (hoy día, *Desarrollo de la capacidad intelectual y creativa* (2008). Mi enorme suerte continuaría con la incorporación como profesor en la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater de Elche y para hacerme cargo de los niños de 8 años en adelante.

Sensibilizado con aquellas expresiones tan radicales de los niños por las paredes de la casa, y la dedicación al estudio de las etapas evolutivas del desarrollo gráfico, no tardaría en deparar en las comunicaciones de la gente sobre las paredes exteriores. Franco había muerto en el 75 y todas las mañanas aparecían en las paredes de las calles apresuradas pintadas que la policía tachaba inmediatamente, pintando encima cruces en forma de equis dentro de un recuadro; pero creando de paso unas piezas magníficas de *abstracción signica*. Otras veces se parcheaban las frases enteras ocasionando unos preciosos planos propios de la mejor *pintura espacialista*. Es decir, allí estaba todo aquello del Informalismo europeo y el Expresionismo abstracto americano.

En esos primeros años setenta, Europa vivía los efectos de la revolución del mayo del 68 y las paredes de sus calles se llenaban de paredes políticas y sociales, que abundaron en España en los últimos años del franquismo y el inicio de la transición, con la participación de grupos semiclandestinos, movimientos autogestionarios y asociaciones de vecinos; los estudiantes de Arte se interesaron especialmente por las posibilidades de las plantillas parisinas. Pero a mediados de los ochenta nos llegó el graffiti neoyorquino, traído por quienes volvían de vacaciones, y fotógrafos como Henry Chalfant, que lo promocionó con libros como *Subway Art* y documentales como *Style Wars*, convencido de que el Arte mural podía ayudar a regenerar los barrios degradados. (Marlet, 2004, p. 56)

La fuerza y la espontaneidad de las palabras chorreantes, la valentía de las proclamas y el azaroso resultado plástico de las tachaduras después, me irían acercando cada vez más a la materialidad de las paredes para descubrir un sinfín de posibilidades plásticas inspiradas por las calidades y texturas del simple paso del tiempo o las incisiones y grabados de la gente. Mientras, en las paredes de casa seguían las expresiones libres de los niños. Irremediablemente mis intereses iban pasando del “cómo se pinta” al “por qué se pinta”.

A partir de 1985, tras una bien nutrida obra alrededor de las expresiones infantiles y el graffiti común, sobre todo el amoroso, una premeditada aventura conceptual en busca del “buen salvaje” se pondría en marcha. Se trataba de ir dándole vueltecitas al revés a la tuerca del “buen pintor” hasta llegar lo más cerca posible de los orígenes. O la tolerancia y el respeto por los colores y las formas de los otros.

En general, el graffiti es un fenómeno revulsivo, guiado por el principio de la transgresión y ligado a la civilización, a la instauración de una cultura urbana, a la oficialización del lenguaje y a la regularización de la vida humana. Indudablemente, sin la existencia de este factor de ordenación de los modos de comunicación el graffiti no podría generarse ni tampoco sin la disyuntiva entre una cultura oficial y otra u otras marginales o no consentidas. En definitiva, el graffiti requiere de la existencia de una marginalidad social y de una marginalidad de la escritura. (Figueroa Saavedra, 2004, p. 17).

Había que darle un nombre al viaje y se le llamó *Investigación sobre el bodegón*. Pero que tampoco supondría una novedad: “Del mismo modo que la escultura negra redimió a la pintura de principios del siglo XX (Derain, Matisse, Picasso), Miró parece recurrir a otra forma de primitivismo (la cultura de masas) para vigorizar su obra y alejarla del academicismo (incluso del academicismo de sí mismo). Y por este camino, dar nueva vida a la pintura” (Fanés, 2007, p. 228).

El periplo ha durado 20 años (de 1985 a 2005), resultando una extensísima producción mestiza entre las cosas de la cultura alta y las cosas de las culturas bajas. Mis columnitas en el periódico *La Verdad* harían de cuaderno de bitácora de toda la travesía.

El pop art será sancionado por el sistema internacional del arte en 1964, cuando la Bienal de Venecia otorgue su Gran Premio de Pintura a Robert Rauschenberg; un acontecimiento que, a juzgar por las reacciones, resultó sorprendente. [...] En general, la crítica respondió con una indignación que sólo podía atribuirse al desconocimiento. El presidente de la República italiana, Segni, no acudió a la inauguración de la Bienal; el cardenal de Venecia, Urbani, prohibió, al parecer, a los religiosos visitar la exposición. Éste es un dato de gran interés, porque parece romperse la alianza entre arte religioso y arte moderno que, en España especialmente, estará vigente desde los primeros años cincuenta y constituirá un poderoso instrumento de canonización del arte informalista. La actitud del Patriarca de Venecia dejaba claro que el pop no podía asumir funciones religiosas; el expresionismo y la abstracción, según y cómo, sí. No es imposible que esta sea una de las razones del escaso, y tardío, éxito del arte pop en España. (Díaz Sánchez, 2013: pp. 224-225).

La cofundación en 1987 de *Esbart Zero*, colectivo de artistas plásticos locales, haría que el viaje fuese más divertido y dinámico. Y también los catálogos encuadernables de las exposiciones de *Esbart Zero* tenían la función de diario de a bordo. Juntos recalamos “didácticamente” en el Nuevo Realismo, en el Surrealismo, en el Dadaísmo, en el Pop...Asimilando “otra vez” su influencia como revulsivo. Abogábamos por la democratización del arte, por la educación plástica temprana y por la desmitificación del “artista-genio”. Ni más ni menos que los preceptos de nuestro Museo de Arte Contemporáneo de Elche, de carácter social...que ya se venían olvidando.

En efecto, el surrealismo valoraba la locura, [...], pero tendía a ver en ella el signo distintivo de la excepcionalidad: a pesar de algunas declaraciones retóricas en pro de la igualdad humana, Bretón y sus alumnos no se alejaron mucho del mito romántico del artista-*médium* considerándolo como un ser “superior”. Dubuffet, en cambio, enfatizó el valor poético y la fuerza expresiva primordial de todo tipo de gentes, normales y anormales, ignorantes casi siempre de las reglas del arte, y se negó a reconocer la excepcionalidad de los supuestos artistas geniales. (Ramírez, 2009, p. 98).

Mientras tanto, desde los primeros 90, en las paredes ilicitanas venían haciendo su aparición los *graffiti de firma*, realizados con spray. De inmediato me fijé en ellos -¡vaya maravillas!-, pero admiraba más que nada los *tags* y *vomitados* interactuando con la roña del paso del tiempo, la poética del muro; señal inequívoca de que todavía me mantenía más cerca del graffiti de la modernidad que del graffiti de la posmodernidad. Todavía había tiempo para solucionarlo. El “buen salvaje” sería otro:

Y si hermosos eran los cuadros que Gauguin nos iba pintando en sus islas paradisíacas, no menos bellas serían las expresiones comunes que yo iba encontrando en mi pequeño rodal: los tiznajes y rayajos de debajo de los puentes y casa abandonadas, las incisiones en los troncos de los árboles y las puertas de los excusados, los garabatos de los niños, los graffiti en las tapias, los pelados en las vallas publicitarias, los automatismos mientras hablamos, etcétera.

[...] En mi investigación sobre el bodegón –casi veinte añitos ya- he intentado reunir en la misma obra el significado intrínseco de los signos naturales con el significado arbitrario de los símbolos; las representaciones más radicales y esquemáticas “de la mano” con las imágenes más técnicas de los medios de comunicación.

Y allí, en lo más recóndito de mi estudio, he llegado a sentirme un auténtico cazador: el arco y las flechas sobre el frigorífico...las manos llenas de pintura...y un sinfín de revistas descuartizadas. (Llorens, 2001, Catálogo de la exposición *Bodegons*, Elche).

En agosto de 1991, *Esbart Zero*, con la participación de pintores locales y artistas de diversas partes del mundo, integrantes del grupo *Kunst for Livet* (Arte por la vida) de Dinamarca, llevamos a cabo en Elche el Proyecto Víbora o pintura mural sobre el lecho del río Vinalopó. Que figuró en el libro *Récord Guinness* como “Mural más grande del mundo” (1,2 km. X 6’8 mts.) (Anexo 1). “Cuando atravesamos la ciudad por uno de sus graciosos puentes, la vista se detiene en la serpiente multicolor que acompaña al río. Es diversa y fantástica, en cada uno de sus segmentos hay un matiz, una idea, un sentimiento. Todo ello en atrevidos colores y versátiles poemas conformando una matriz, en la que todo se integra, todo cabe, nada se rechaza. Siempre he creído que esta maravillosa serpiente es una metáfora perfecta del Museo de Arte Contemporáneo de Elche” (Chinchilla Mata, 1995, pp. 9-17).

En el año 2002 los graffiti de la ciudad de Elche comenzaban a ser objeto de estudio para un Programa de Doctorado en la Facultad de Educación de la Universidad Nacional a Distancia.

Al mismo tiempo, y gracias a esta eclosión mediática general y particular del *graffiti* contemporáneo, se comprueba de nuevo que el *graffiti* como medio no es sólo una actividad productiva, sino que implica un actuar, una intención, una voluntad, un compromiso, una rebeldía, siendo como es un medio creativo de expresión o comunicación ajeno a la cultura institucional y al servicio de los nuevos movimientos sociales, de los movimientos juveniles y estético-musicales. Así, el *graffiti*, desde su faceta mediática, en el marco de lo ilegal o de lo improcedente, impertinente o indecoroso, no se queda sólo en lo comunicativo o lo estético, sino que, dadas sus implicaciones transgresoras, llega a abordar una ética e, incluso, una política. No obstante, no lo hace desde un marco formal ideológico a escala colectiva, sino que parte de la sensibilidad intuitiva de individualidades creativas aunadas en un espíritu común. (Figueroa-Saavedra, 2004, p. 17).

Once años después (2002-2013), todo el viaje de exploración alrededor del graffiti como herramienta didáctica para la educación artística, se concreta en esta tesis doctoral que se concluye en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad complutense de Madrid... Con la presencia ya de los garabatos, dibujos y pinturas de mi nietecita Alba (2009).

En el invierno de 1983-84, con ocasión de una de las muchas visitas de Jean- Michel Basquiat a nuestra casa de St. Moritz, hablamos acerca de las obras realizadas conjuntamente por varios artistas, llamadas “colaboraciones”. Basquiat había hecho un acrílico sobre lienzo de 120 x 120 cm en nuestro garaje junto con nuestra hija Cora, que todavía no había cumplido los cuatro años por entonces. En esa misma ocasión, en mi libro de invitados en St. Moritz, Basquiat hizo un dibujo a doble página, también con Cora. La técnica primitiva e infantil de mi hija y el estilo “primitivo”, conscientemente elegido de Basquiat, se correspondían perfectamente. Ya durante mi primera visita a su estudio en 1982, en Nueva York, él contestó a mi pregunta sobre qué artistas le habían influido: “Lo que realmente me gusta y ha influido en mí son las obras de niños de tres a cuatro años”. (Bischofberger, 2002, p. 11).



1.3.3. Apuntes de historia personal. Testimonio creativo

Tacatac para una exposición

JUAN LLORENS

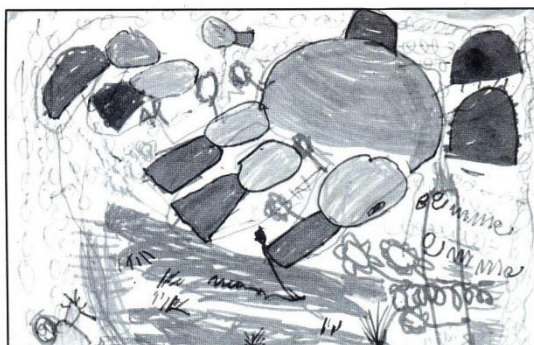
Sergio y Emma (Principio de algo)

«Sergio y Emma (Principio de algo)», de Juan Llorens. Sala de exposiciones de la CAAM (Calle Santa Bárbara, 1). Del 22 de mayo al 4 de junio (visitas de 7'30 a 9'30).

Sergio es uno de los miles y miles de niños que crecieron en el estudio-hogar de un pintor. Para él eso de dibujar y pintar ha sido siempre algo de lo más natural y cotidiano. Los primeros dibujos de Sergio fueron con colores y por todas las paredes de la casa. También él tuvo la inmensa suerte de empezar a caminar en un sitio donde no iba a tropezar con demasiados muebles. Las paredes eran blanquísimas y sin «gotelés». Así es que, tan pronto pudo, empezó a rayar sobre el yeso y en vertical. Primero fueron muescas bastante cerca del rodapie, para, a medida que transcurrían los meses..., grabar unos centímetros más arriba. El resultado era un registro estratificado de lo más bello e interesante. En la época de «los trenes» la vía arrancaba de su cuarto..., pasaba por el baño..., la cocina..., el comedor..., hasta llegar enfrente mismo de mi caballete. ¡Hola papá! Vengo de Murcia con este supertren,... Pero no me entretengas que aún quiero llegar esta tarde a América... —y se iba rayando la pared de enfrente— ¡Chuf - chuf - chuf - chuf...! Había

veces que llegaba en barco de vapor y con una cera negra dejaba tras de sí un kilométrico bucle, que era el humo. Con la entrada de sucesivos muebles no hubo más remedio que hacer uso de helicópteros y avionetas... Una enorme hélice giraba y giraba hasta convertir todo el aparato en algo insignificante pegado a una desconocida madeja que, una vez en marcha, tenía la ventaja de aparecer de nuevo en cualquier lugar idóneo para el aterrizaje; sin necesidad de seguir por la pared. ¡Qué gran cosa eso de volar!

La llegada de Emma, cuatro años más tarde, ya no podía ser igual. ¡Demasiados trastos! Y las paredes ¡tan «civilizadas» ya! que apenas quedaba algo blanco donde colocar algún que otro animalico suelto. Estas expresiones resultaban menos dinámicas, como de collage, y porque no eran «del terreno», sino de fuera. Así, van a aparecer multitud de «gaticos», «casicas», «perricos», «florecicas», etc. A estas alturas, Sergio ya iba dibujando y pintando en cartones «magníficos automóviles», «contenedores bélicos», o impresionantes «cacerías de tiburones» que fascinaban a la pequeña y la hacían espectadora; evitando montarse ella sus propios líos. Otra vez, sus historias serían «después de» y proliferarían las «granjas» con sus galli-



«Parque». (Dibujo de Emma, 4 años)

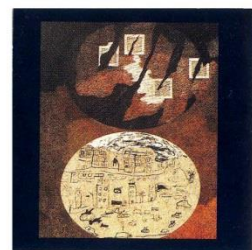
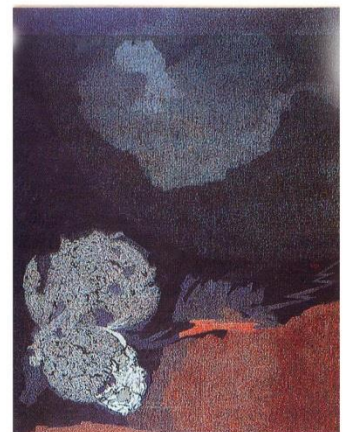
nititas, conejitos, cerditos, maripositas, etc.; continuando así con el «...y comieron perdices» de los cuentos de su hermano. Es decir, ella referiría los tiempos de paz.

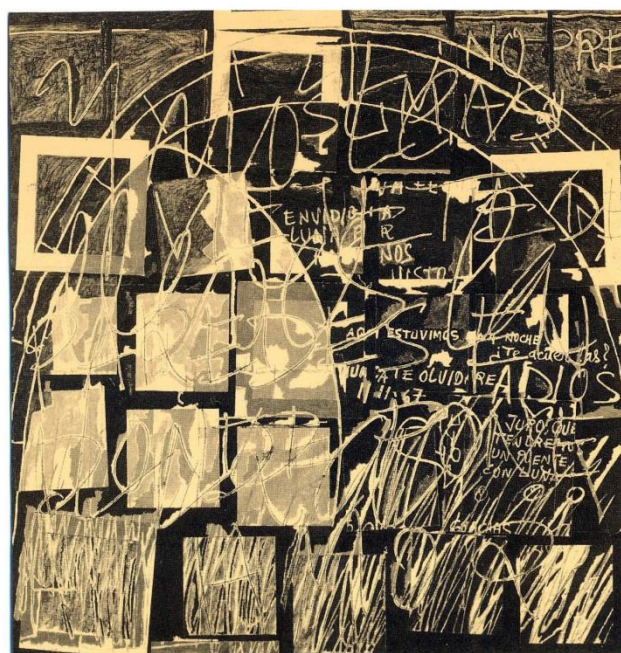
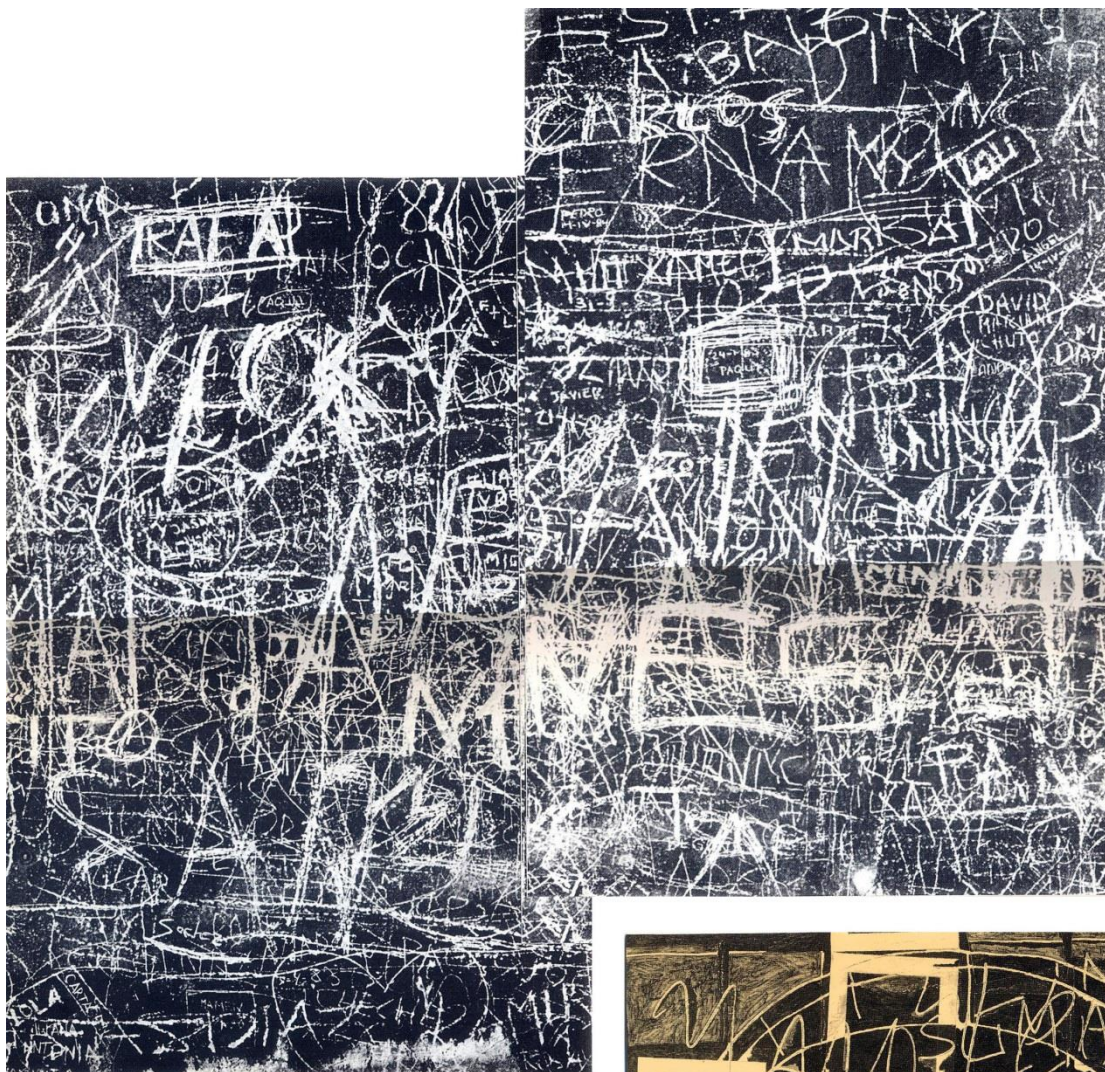
Todo este inmenso caudal de «pintura rupestre» fue siempre un continuo mosqueo para cuantas visitas llegaban a casa, que no sabían si «aquello» pertenecía al padre o a los hijos. Cuando —¡por fin! juft!— se les decía que era cosa de mañacos, inmediatamente se les iluminaba la cara y por dos poderosas razones; una, por existir gentes más cochinas que ellos; y otra, por estar tomándose un vermut en un sitio de connotaciones tan ancestrales y felices que, muchas veces, al regresar de la cocina con más cubitos, veías que la más apretada de todas se había soltado por lo menos dos botones; mientras él recostado en un suelo de cojines y cartones, llegaba a experimentar ese placer que tan solo con CAMEL (recuerde, «El sabor de la aventura») había sentido.

Pero llegó un día inspirado de blanco y un enorme rodillo tapó..., borró..., toda una era. No obstante, se dejaron algunos trozos sin cubrir para que solo a nosotros (los habitantes del lugar) nos recordara que, en un tiempo, los piratas escondían allí sus tesoros... Los balleneros encontraban allí sus mejores piezas... Las selvas eran de lo más frondosas... Y los animales, donde más felices habían sido. De toda aquella prehistoria apenas queda una llamita.

Ahora bien, sí que contamos con el registro evolutivo de Sergio y Emma a través de cartones y papeles. Y aquí es donde toma forma la presente exposición que viene a mostrar no lo que papá enseñó a Sergio y a Emma, sino lo que ellos me enseñaron a mí.

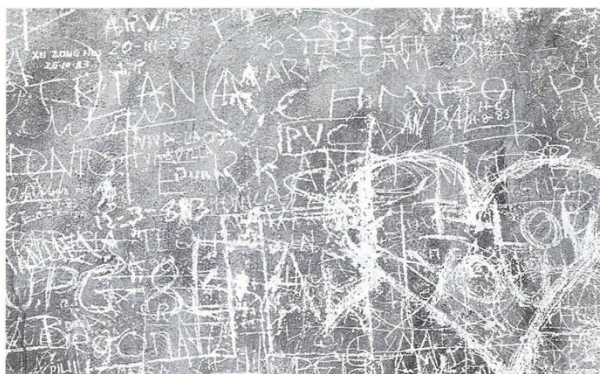
Yo estuve el día del principio. NOTA: Por eso esta exposición no es de niños y para niños, sino mía y para adultos. Como otras veces.





Graffiti d'amor

JOAN LLORENS

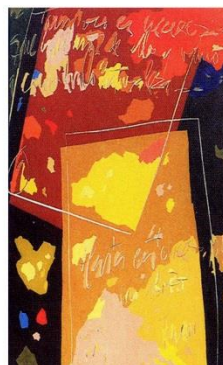
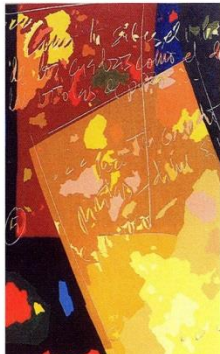
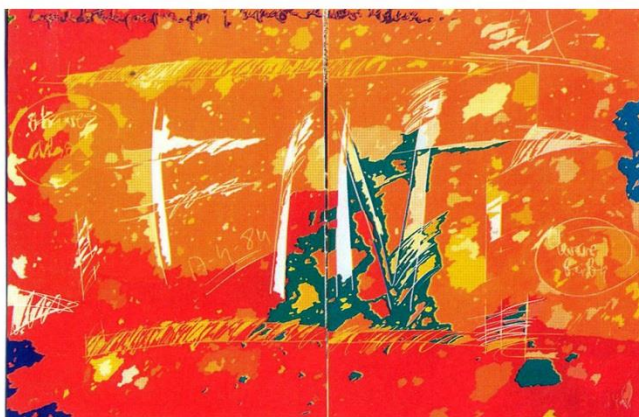
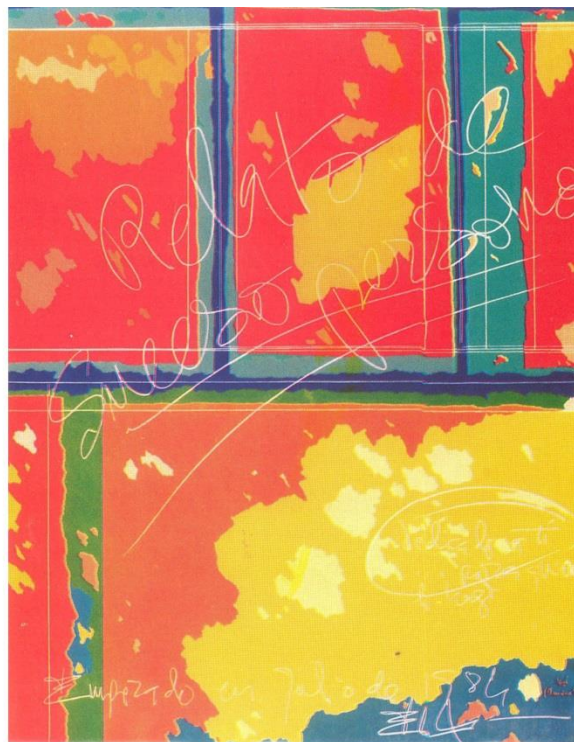


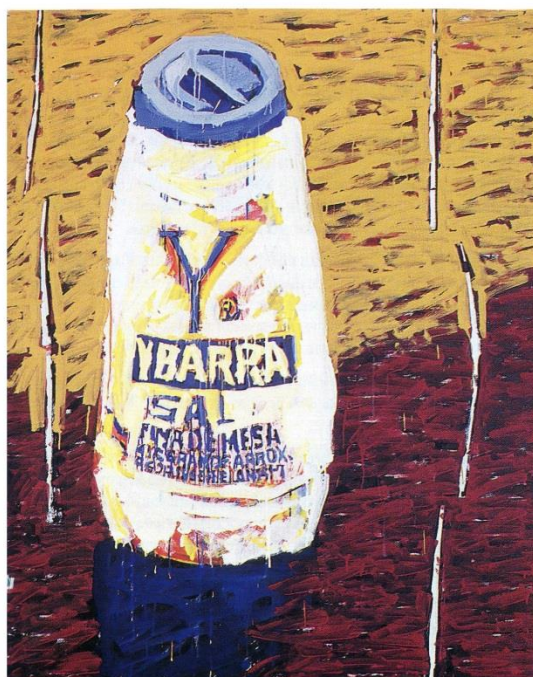
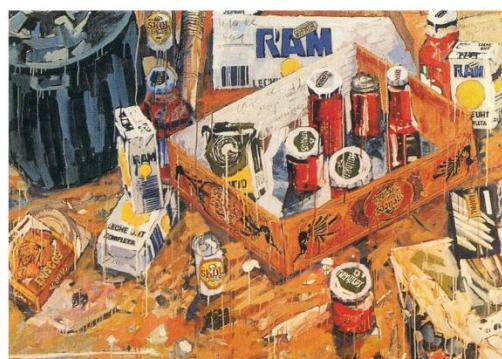
Elche, 1985

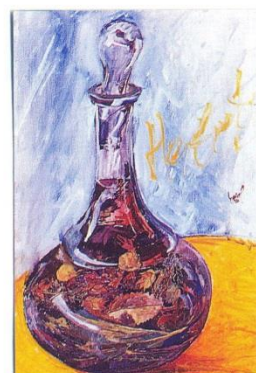
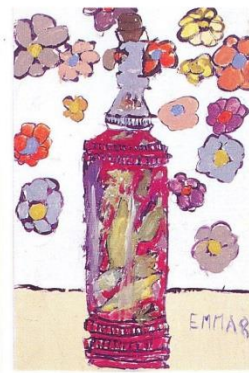
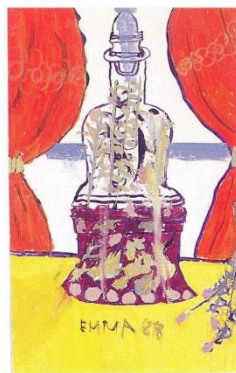
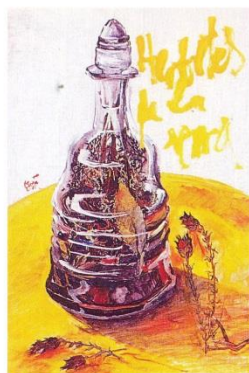
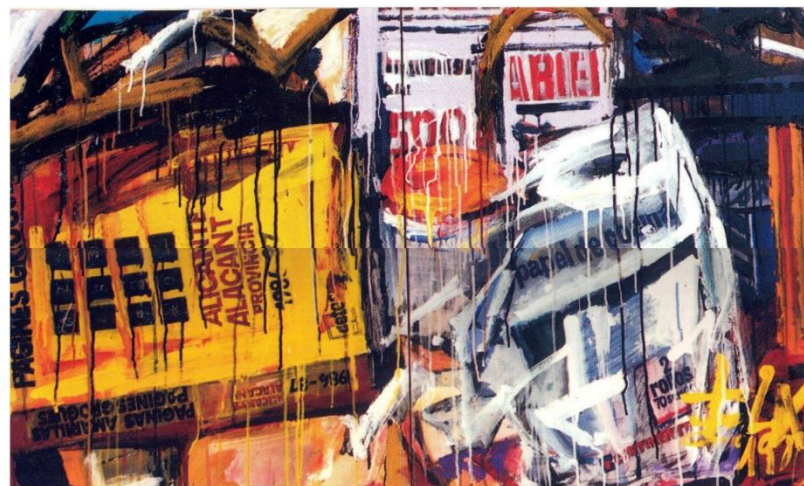
Mi última exposición individual en Elche fué en el año 1985. Se titulaba "Lo común", y hacía referencia a la imperiosa necesidad de comunicación que todos llevamos dentro. Utilicé mayormente la mirada dirigida a los graffitis o frases solitarias que tanto abundan en los troncos de los árboles, en los ojos de los puentes o en las paredes de las casas abandonadas.

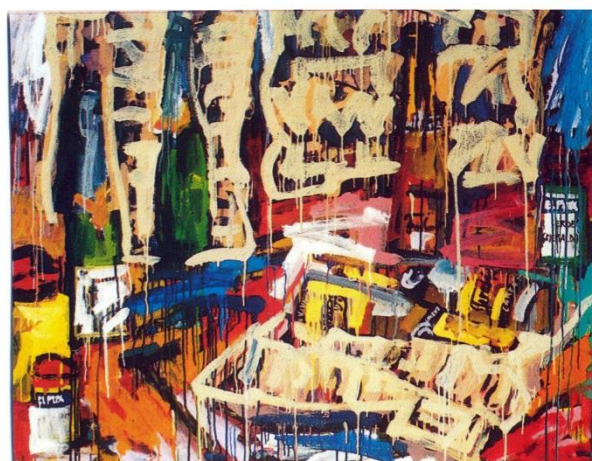
Los espacios plásticos eran intencionadamente simples y planos, tal y como pudiera darse en una pintura popular o primitiva. Los colores serían directos del tubo y puestos uno al lado del otro de forma tan serena y lúdica a como se ensambla un puzzle. Es decir, se reivindicaba lo extraartístico. Lo cotidiano. Lo ordinario... Lo real, en definitiva.

El catálogo iba acompañado de unas obligaciones de lectura: los conceptos de dadaísmo, naíf y neodadaísmo.









Graffiti d'amor

JOAN LLORENS



"OFERTA GIGANTE" (Esmalte sintético de Joan Llorens)

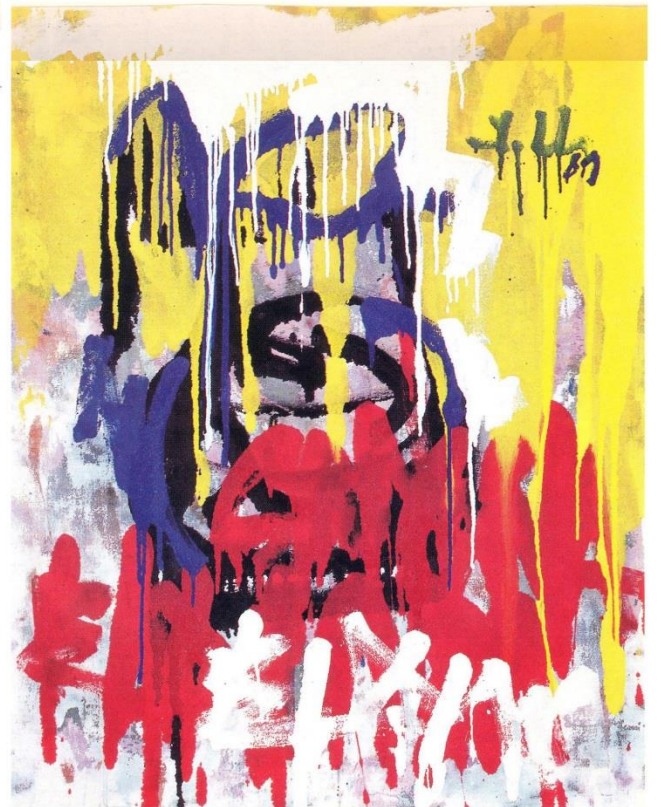
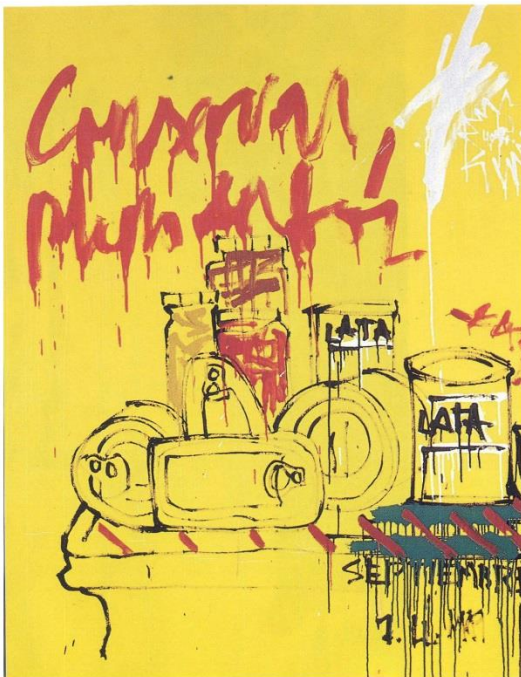
Elche, 1988

En un tiempo amanecía y las cosas tomaban su color. Y las ideas también. Pero un día, de entre la floresta, casi mperceptibles, fueron emergiendo colores fijos e ideas de una enorme extrañeza. Y hasta el azul del cielo quedó ocupado por tan imprevistos vecinos. Eran, mayormente, de una audacia alocada..., estúpidos, chillones y vanos a más no poder. Ahora bien, de un atractivo y sensualidad que lo dabas todo por ellos. Sería la agresión más sofisticada que el planeta hubiese tenido jamás.

Y devino lo de siempre. Hubo que elegir entre lo uno y lo otro. Así, muchos fueron los que se zambulleron en el Deseo: todos los días satisfacían algo nuevo. Se consiguió olvidar el uso, las costumbres y hasta el amor. Pero tan fragilitos éramos, que apenas flotábamos en lo que solo era una espuma; imposibilitados ya para volver atrás o seguir adelante. Nada más quedaba tirar para arriba... Si, donde revoloteaban los pájaros sobre fondos "fresa", "naranja", "carmin", "salmón", etc.; y donde el cielo, cómplice también, prestaba su color para escribir apetitos y anhelos.

La luz se había hecho de otros rayos. El color de las cosas era de pastera. Infinitas brochas pintaban la vida. El reloj tenía dos sombras enzarzadas en una infinita reuerta.

BESO: Aquellos impresionistas de entonces contemplan el sol y lo querían tener. Otros artistas de hoy luchan por "derretir" las vallas de las ofertas; las murallas de los objetos. Aún puede que sea tiempo.



Graffiti d'amor

JOAN LLORENS



Elx, 1990

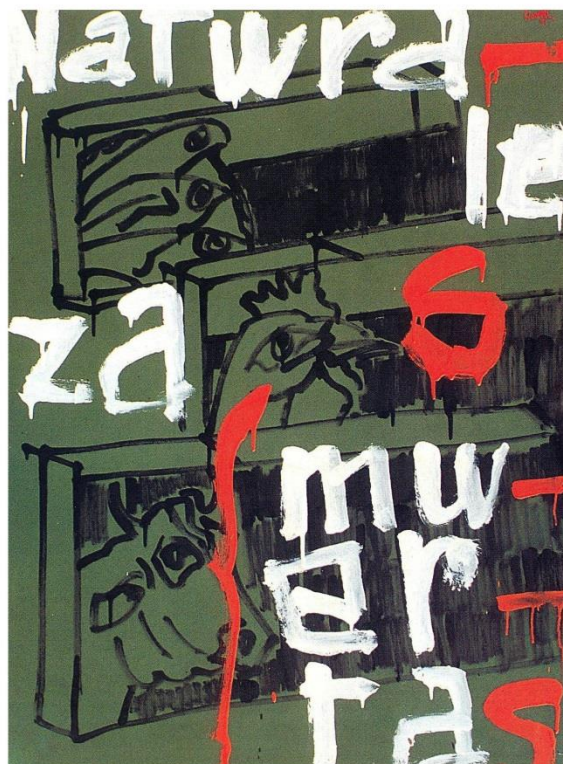
N'hi ha dies, massa dies, en què, sense adornar-nos-en, estem vivint en un món exclusivament producte de les màquines. Un món irreal i absurd on no fa fred ni calor. Un món sense aire: Imatges fotogràfiques, publicitàries i televisives són tot l'ambient.

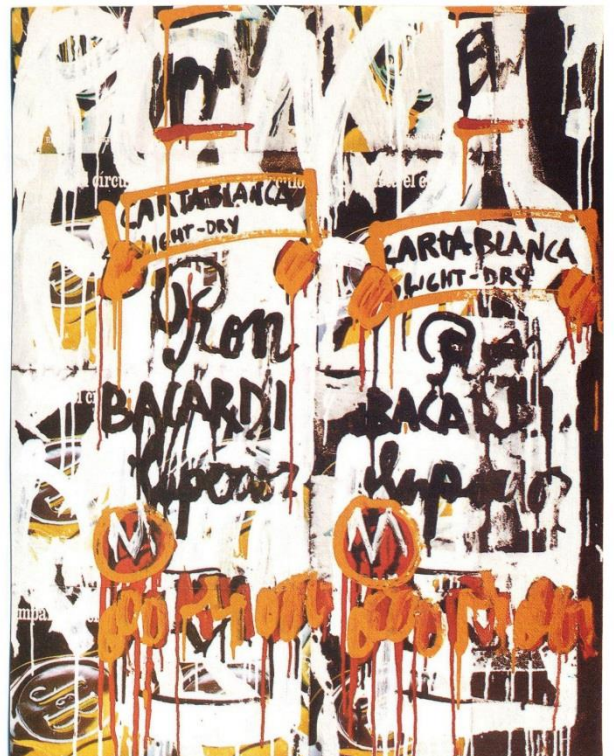
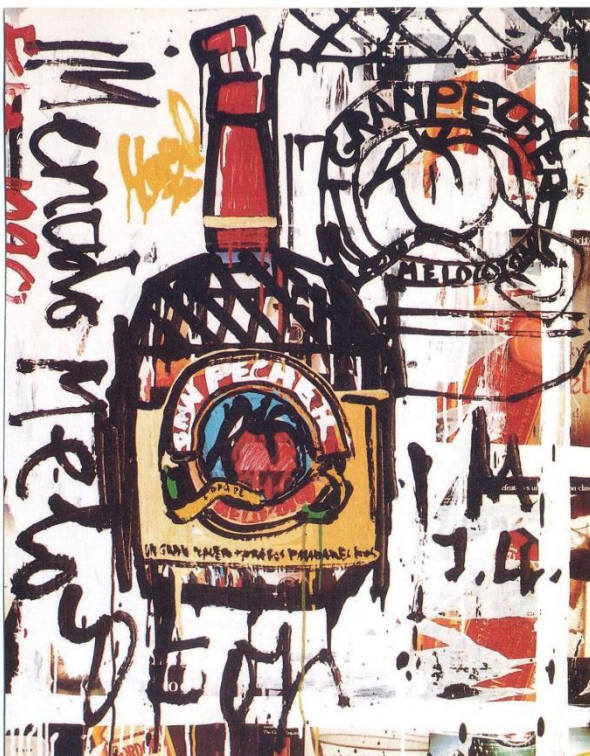
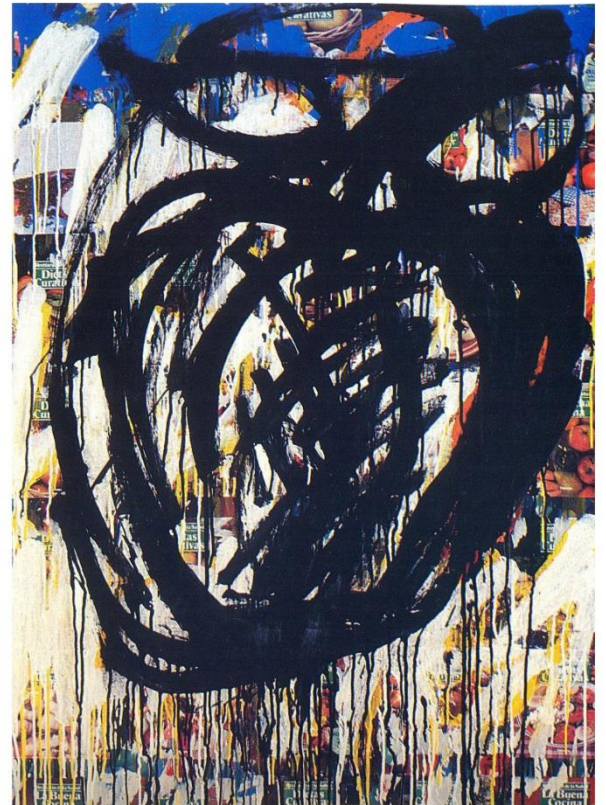
I tant com som de xicotets, a poc que en descurem, podem morir sense a penes haver respirat; sense a penes haver-nos pronunciat, sense apenes haver gargotejat el nostre nom... Com si tot ens vingués fet.

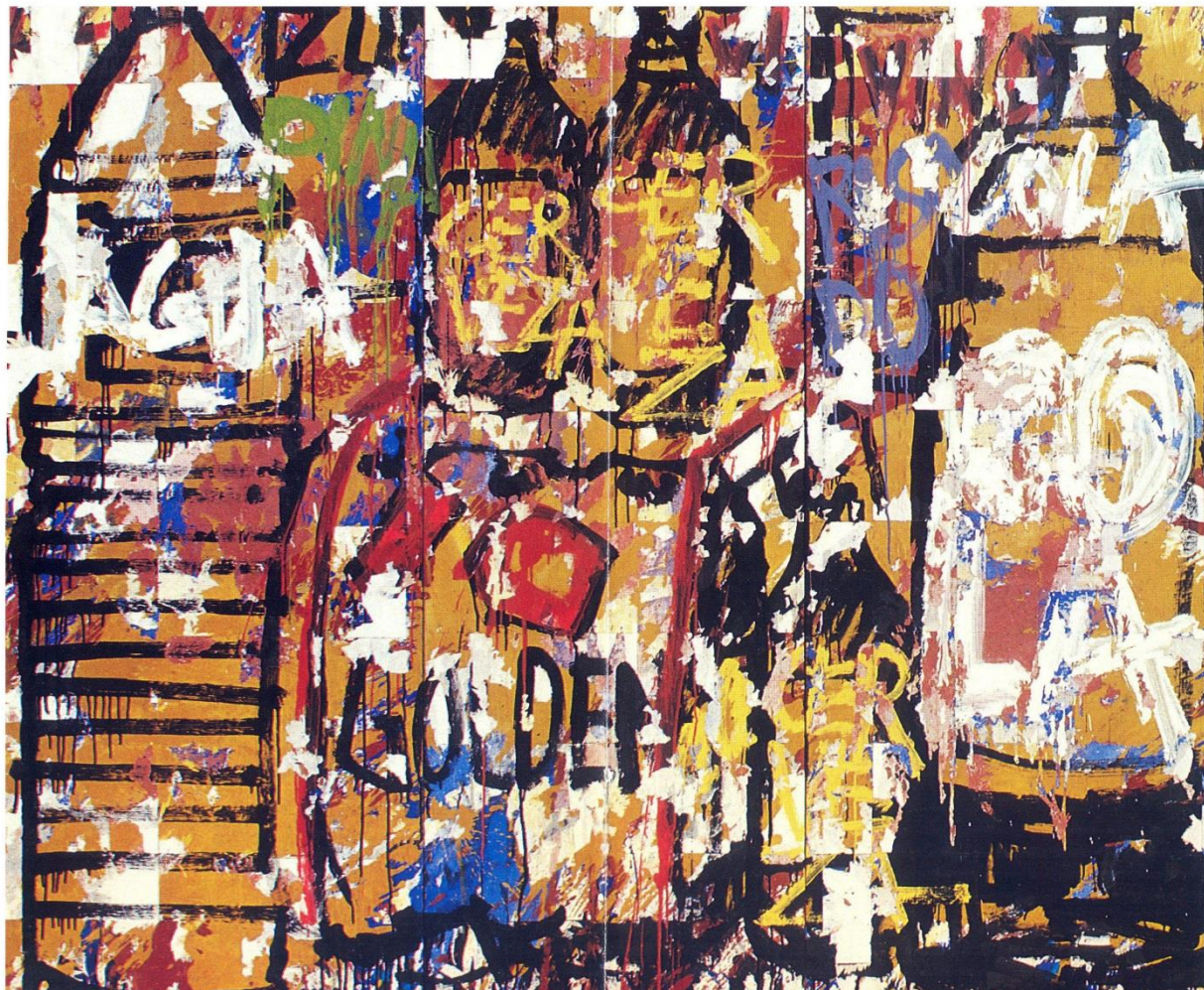
La individualitat, la imperfecció, el subjectivisme i quant de pudor d'aixella comformen un home és una cosa que els nous revolucionaris hem de tindre present, puix que no seria d'extranyar que, inmersos en l'anestèsia, un dia ens digueren, per exemple, de comprar un cotxe... i faríem cas.

Paral·lelament a tant planeta buit, tal volta fos oportú i sa dirigir la mirada més sovint cap als graffiti de les tàpies, les coves, els excusats i fins i tot a les llibretes dels xiquets.

BES: No caldria dir-ho, els meus quadres són tan valuosos perquè tracten de tot allò (les coses com siguen i pique a qui pique).







LA PERGOLA

Vallas

JOAN LLORENS

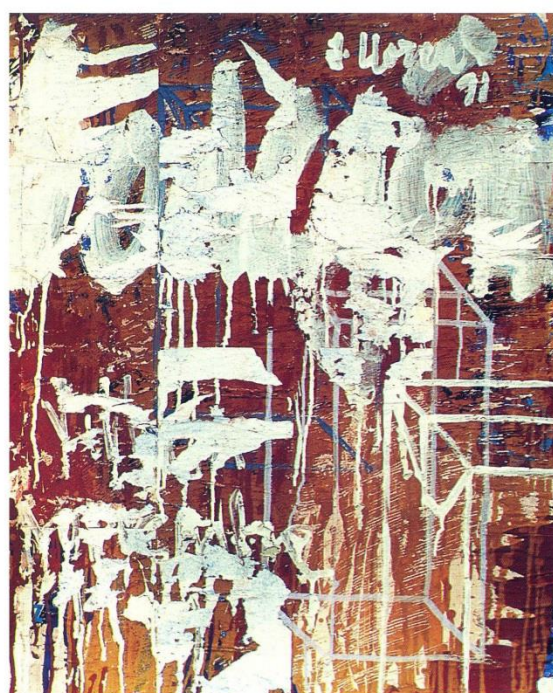
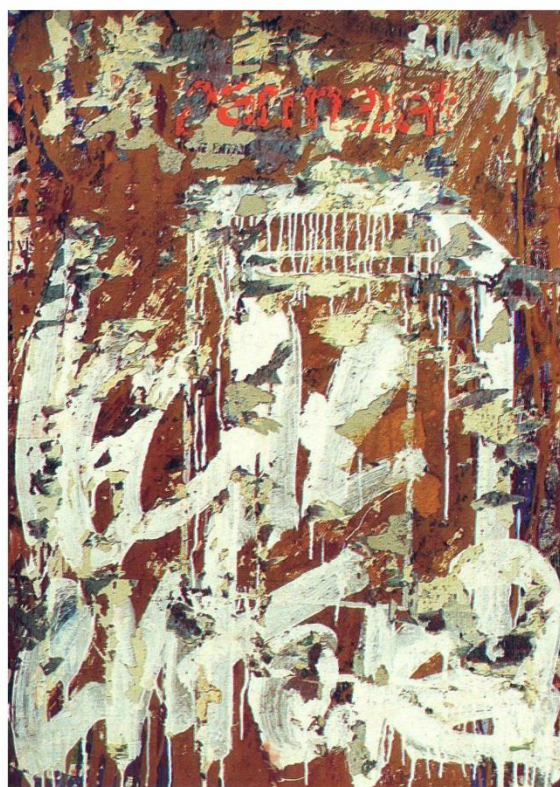
A poco que nos fijemos, la obra que ahora estamos viendo, por su similitud con el mundo del consumismo, podría muy bien incluirse en lo que entendemos por pop-art. No obstante, por la radicalidad de algunas representaciones, también es verdad que podría encasillarse en lo que conocemos como arte conceptual. El caso es que por un sitio u otro siempre nos conducirá a la toma de conciencia de un nuevo paisaje que ha surgido: las vallas publicitarias.

Unas veces depararemos en las múltiples formas y aspectos de los propios soportes –resultado del paso del tiempo–; y otras, en los signos y rasgos del paso del hombre: No hay más que ver esos enormes cuadros azotados por el viento, la lluvia, etc. decolorándose y dejando ver jirones de anuncios anteriores. Cada valla se convierte por obra y gracia de las inclemencias del tiempo en una auténtica pieza de arte contemporáneo... que tan solo hay que saber ver.

Pero es que además, si la propaganda se ha puesto bajita, es el hombre-artista el que... tirando de un piquito... va a despellejar toda la misiva, dejando un precioso verjurado de lo más apetecible para, siguiendo el juego, volver a poner con una brocha goteando... ¡lo que uno quiera!. Con lo que se está indicando la superioridad del sujeto sobre el objeto.







Graffiti d'amor
JOAN LLORENS

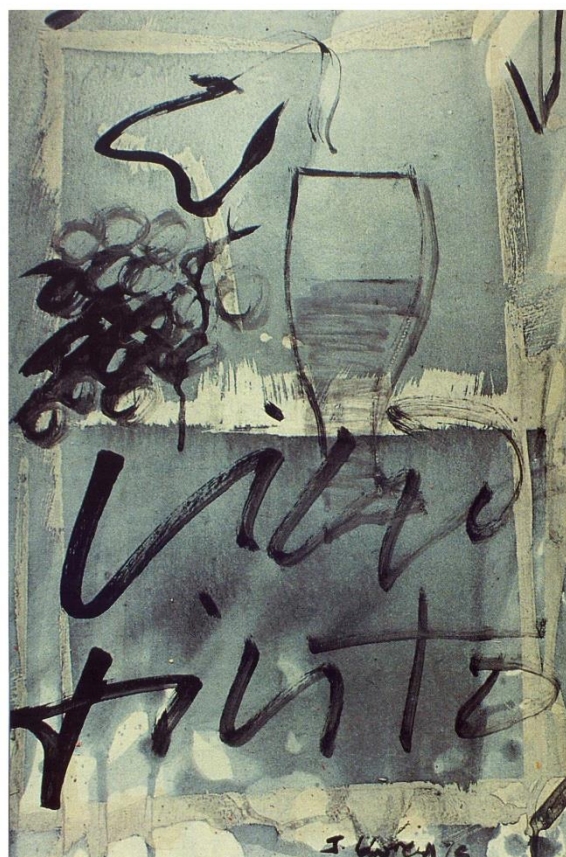
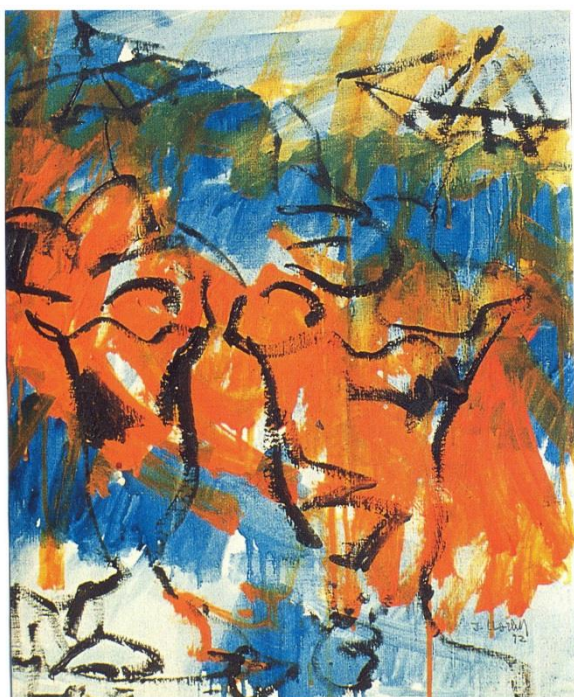
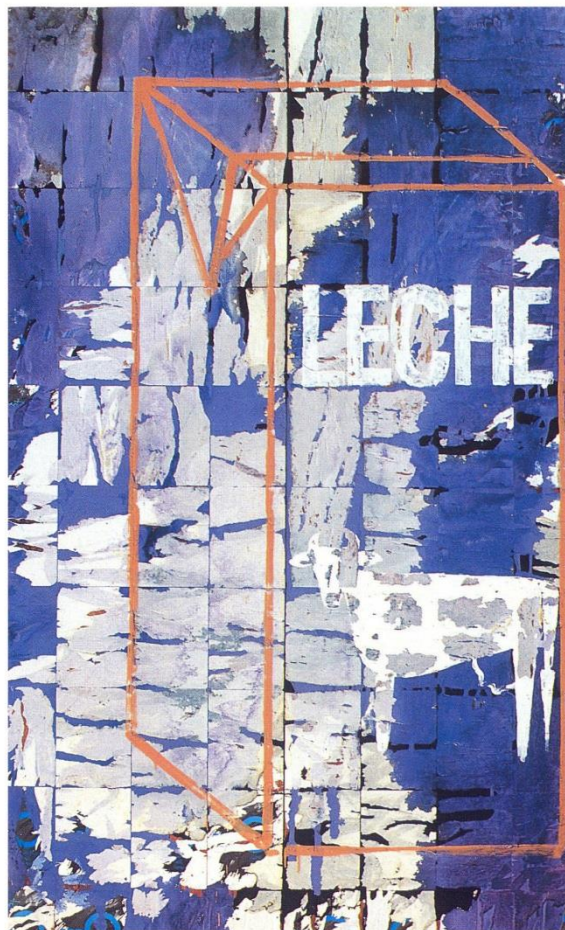


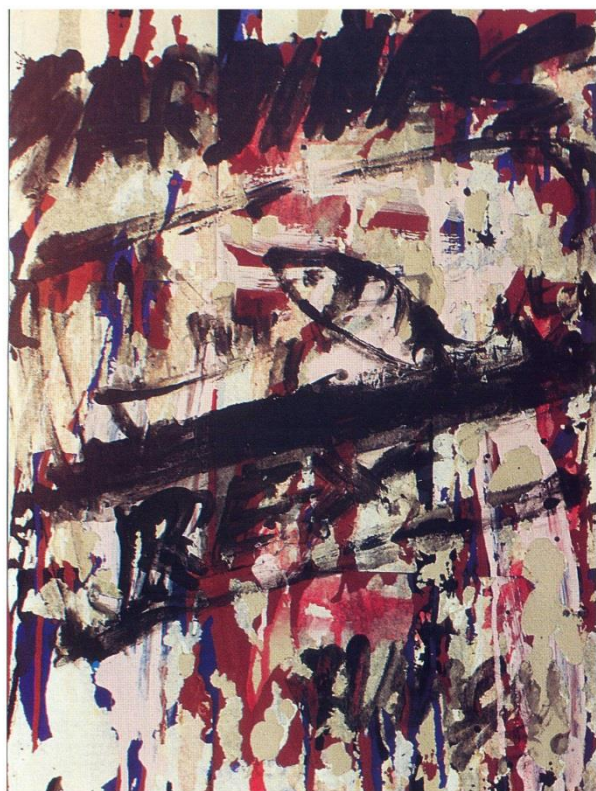
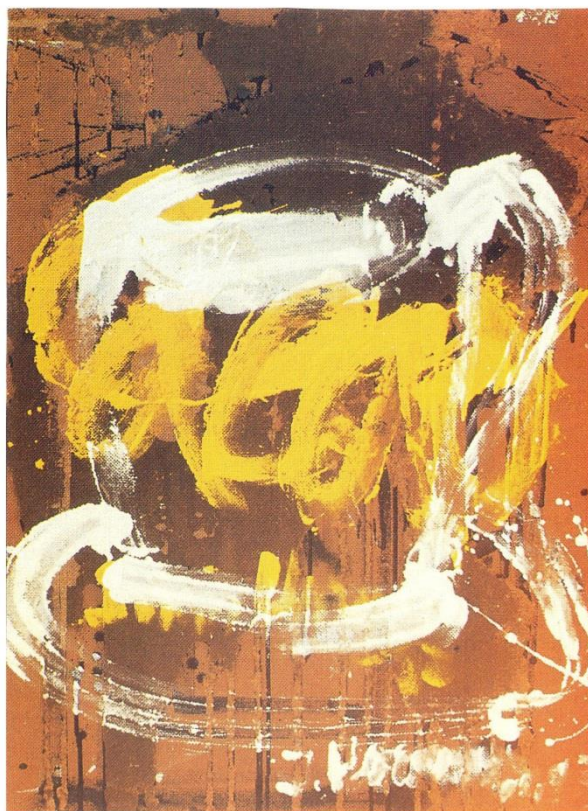
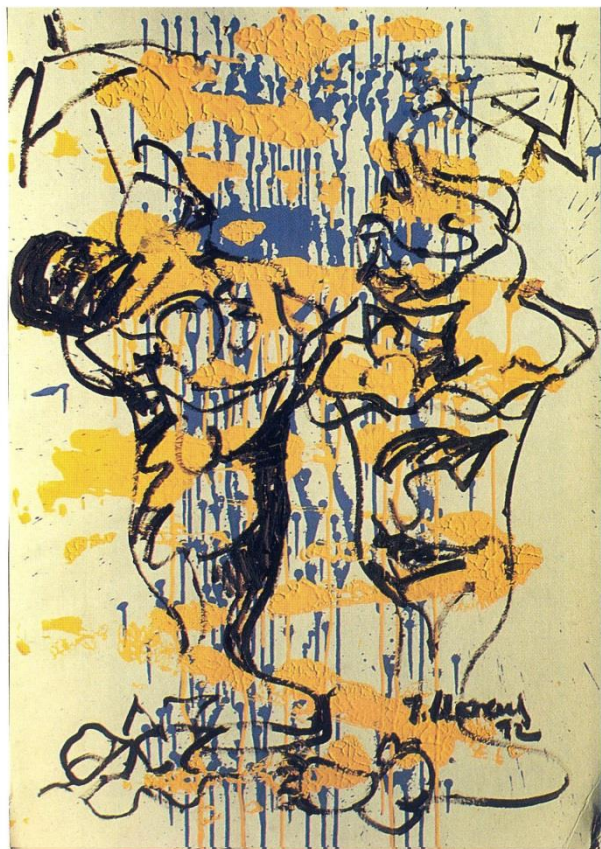
Elche, 1992

Han pasado 7 años, y la exposición que ahora presento en el Museo del Parque Municipal creo que es continuación perfecta de todas aquellas ideas e intenciones de 1985. En estos momentos lo que pasa es que la mirada se ha detenido en otras comunicaciones que también son de todos los días: la propaganda impresa que se pega en las paredes y vallas publicitarias.

Esta vez ya no es el hombre cósmico quien deja la huella de sus afectos; ahora es el mensaje interesado el que se dirige a la población entera para incidir sobre las actitudes.

Pero no solo eso es lo que nos convoca aquí. También, la poesía inmersa en la caducidad de las campañas. Cuando los papeles ya no dicen nada. Es entonces cuando el hombre-artista se apodera de los silencios y vuelve a dejar oír su voz.





Graffiti d'amor

JOAN LLORENS

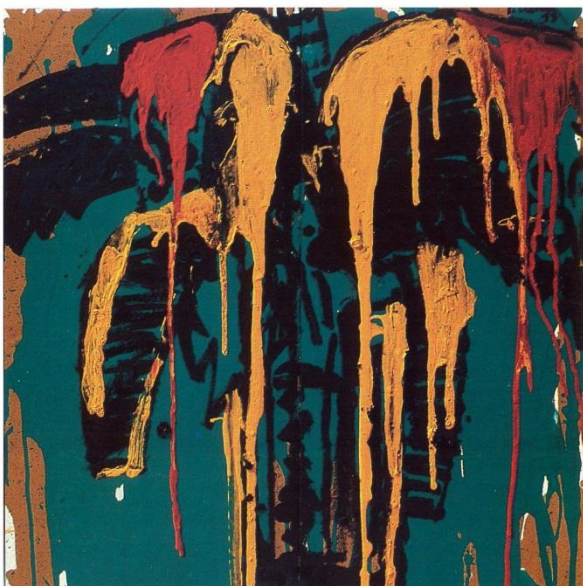
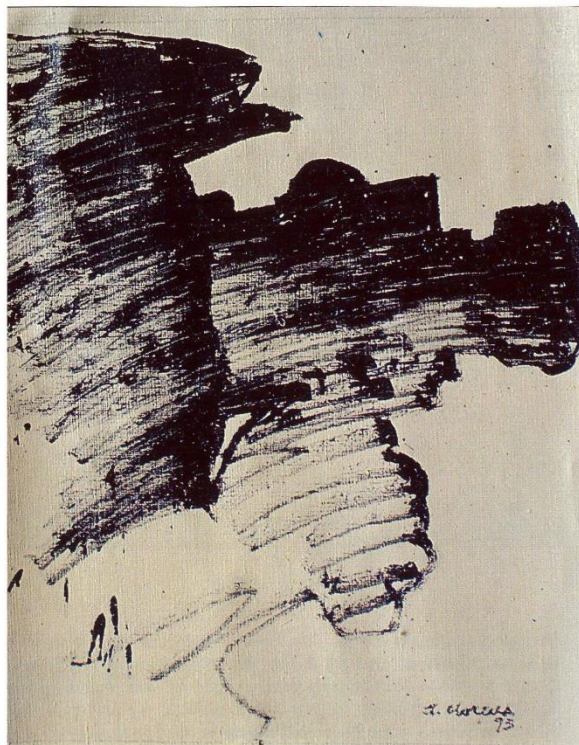


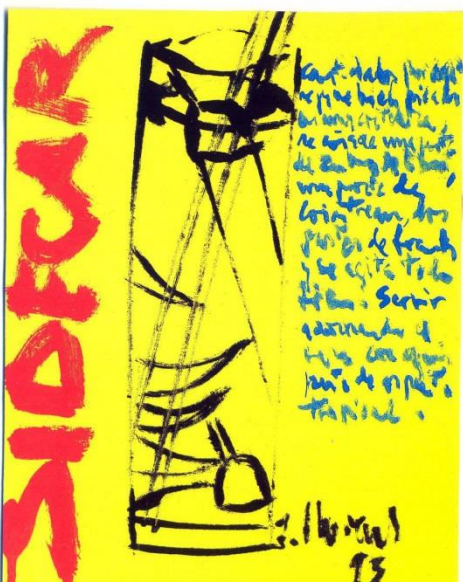
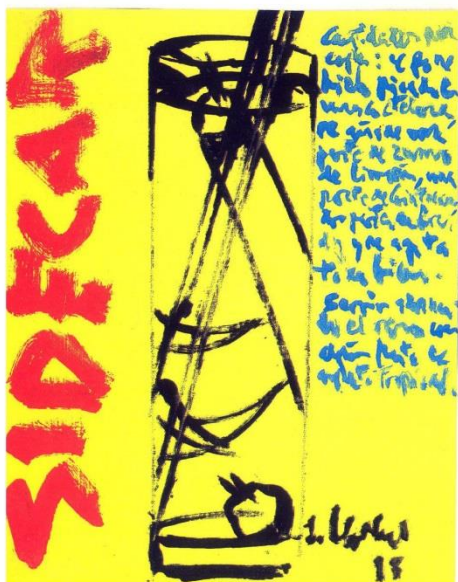
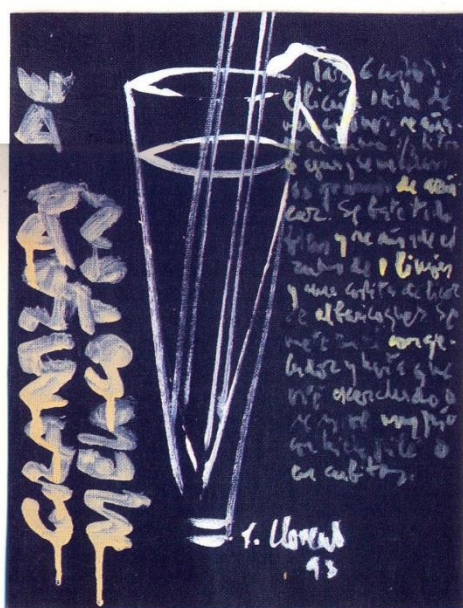
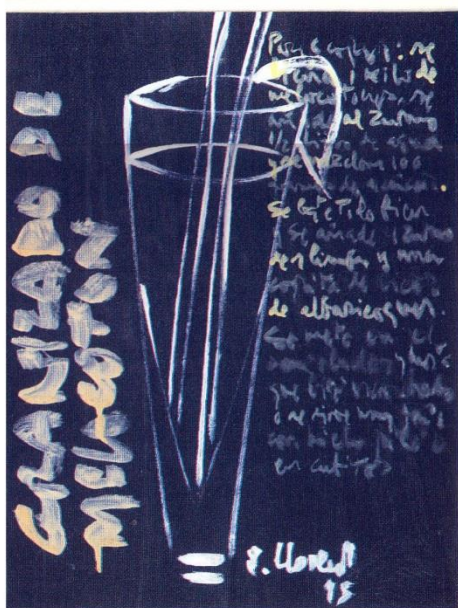
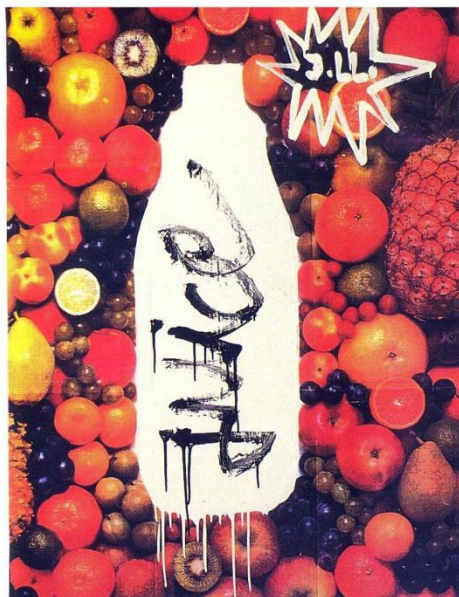
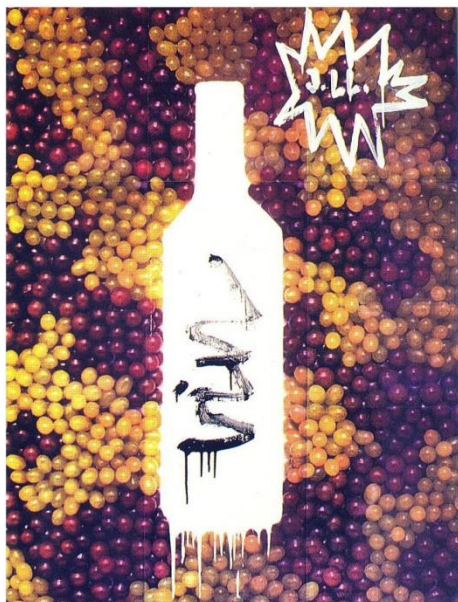
EL CADAVAL (Joan Llorens, 1993)

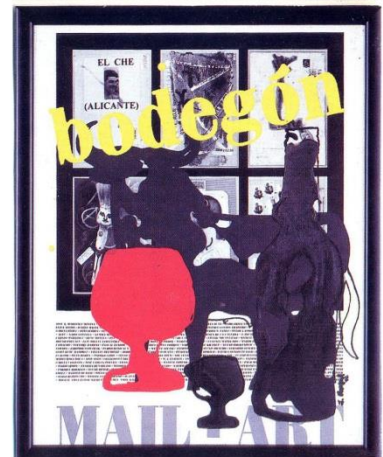
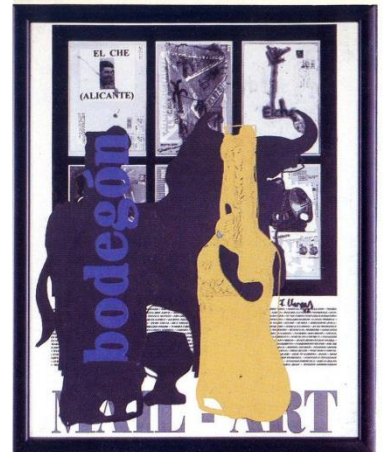
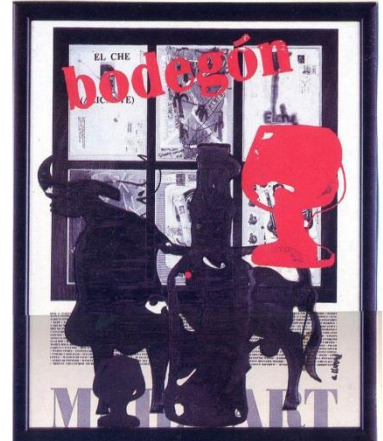
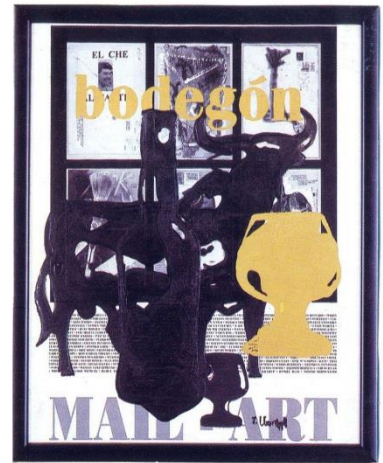
Elche, 1993

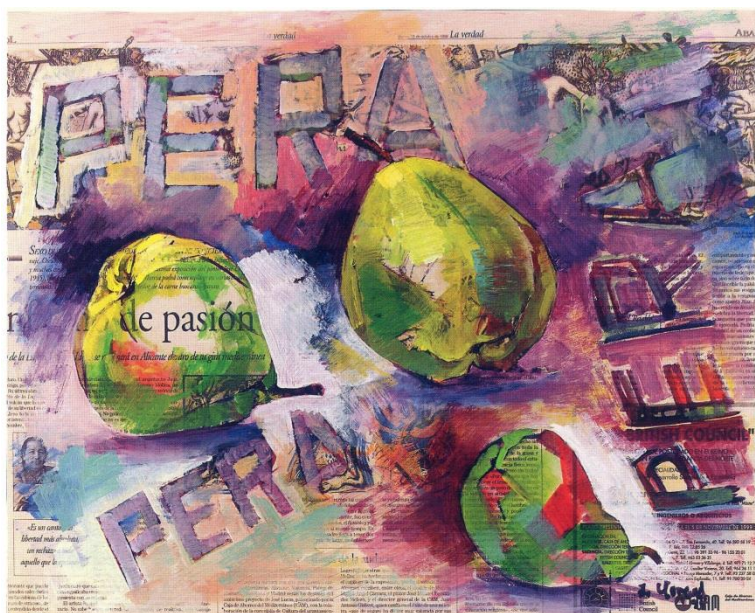
Como compañero de juego de estos artistas, creo que mi mejor aportación para el recuerdo que nos ocupa será la serie de trabajos que sobre el Misteri realicé hace apenas unos meses... influenciado todavía por las gozosas jornadas transcurridas al lado de los niños que pintaban *mirós*. La desbocada expresividad de estos encantadores "salvajes" ha sido algo verdaderamente contagioso.

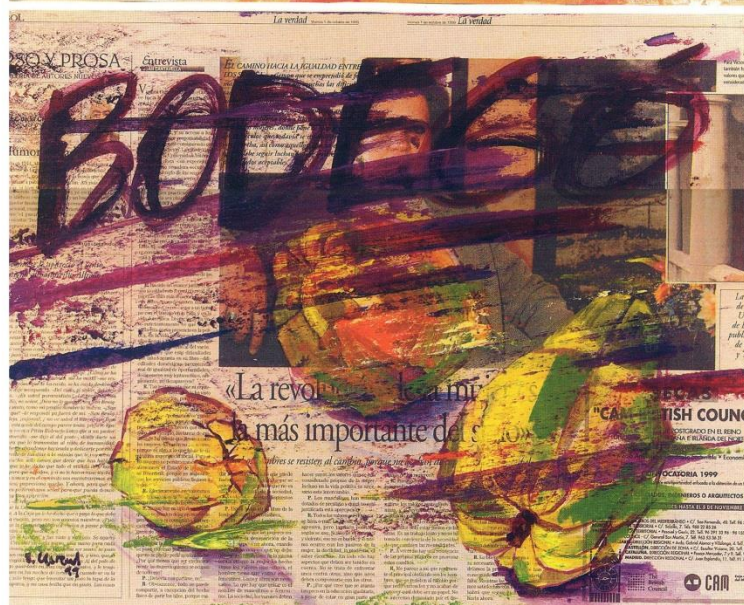
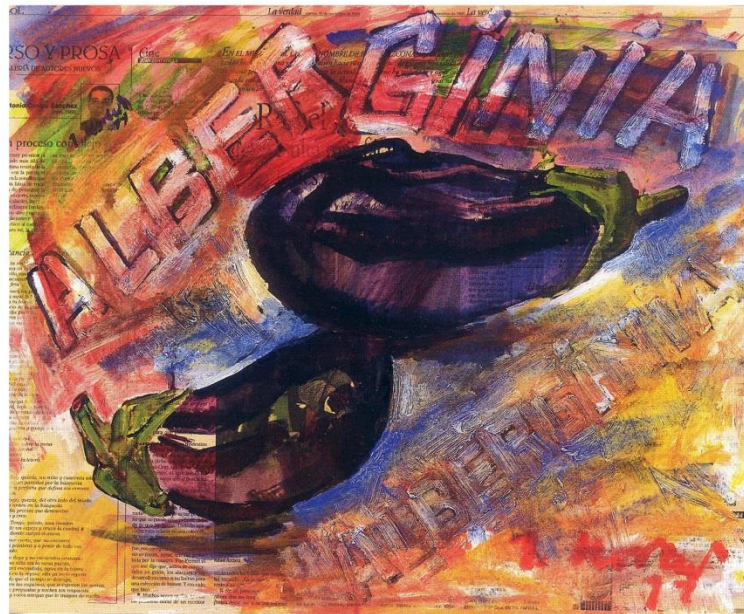
Así, han surgido unas sencillas piezas sobre cartón que se caracterizan, precisamente, por la radicalidad y por un claro retorno a los orígenes. Por lo demás, nada como nuestro Misteri para simbolizar el desarraigamiento de lo ordinario y la aproximación a lo extraordinario. Terrenos por donde hemos procurado andar todo el rato.











Graffiti d'amor
Juan Llorens

Bodegones

Hacía tiempo que había tomado la firme decisión de reflexionar sobre nuestro lenguaje plástico: la pintura, a sabiendas de que arriesgaba la propia dignidad en tentativas sinceras de comunicación. (Tengo colegas que se preguntan si no me habré dado un coscorrón con el pico de algo y por eso pinto así de mal).

Se trataba de decodificar los componentes del arte contemporáneo para, a continuación, descubrirlos libres y naturales fuera de los museos, en la realidad cotidiana, en lo plebeyo. Algo parecido a aquellas escapadas de Paul Gauguin en su búsqueda del buen salvaje, de los colores intensos, de lo bárbaro; en su huida de lo cursi.

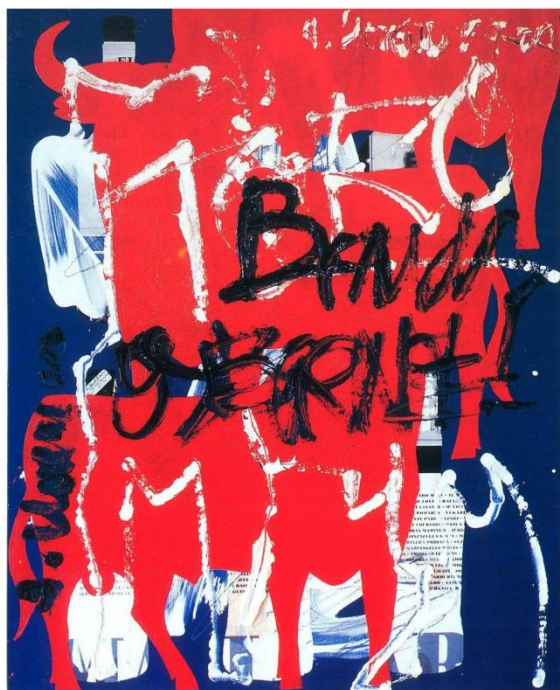
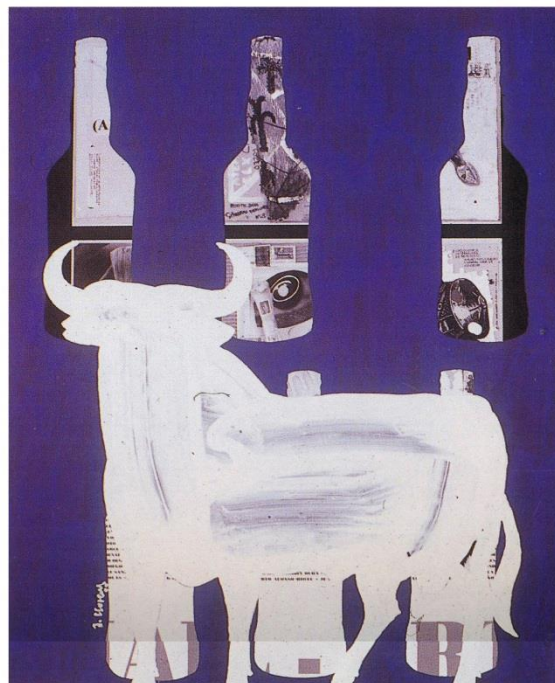
Por supuesto, en mi caso no ha sido necesario surcar los Mares del Sur hasta llegar a tierras vírgenes, sólo he tenido que mirar a mi alrededor, fuera del caballete.

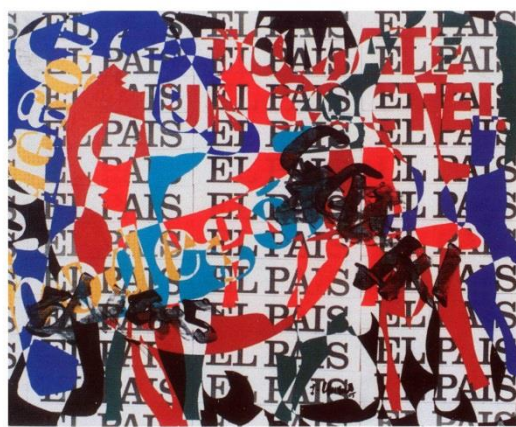
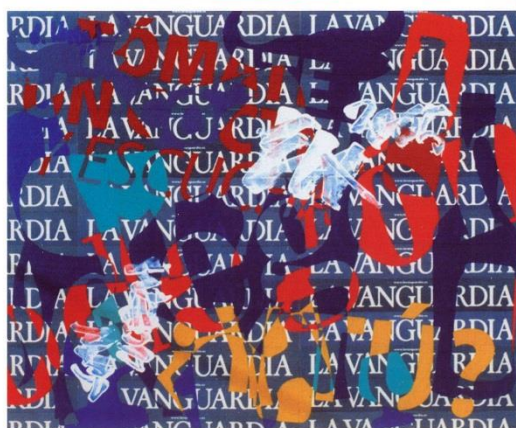
Y si hermosos eran los cuadros que Gauguin nos iba pintado en sus islas paradisíacas, no menos bellas serían las expresiones comunes que yo iba encontrando en mi pequeño rodal: los tiznados y rayados de debajo de los puentes y casas abandonadas, las incisiones en los troncos de los árboles y las puertas de los excusados, los garabatos de los niños, los graffitis en las tapias, los pelados en las vallas publicitarias, los automatismos mientras hablamos, etc.

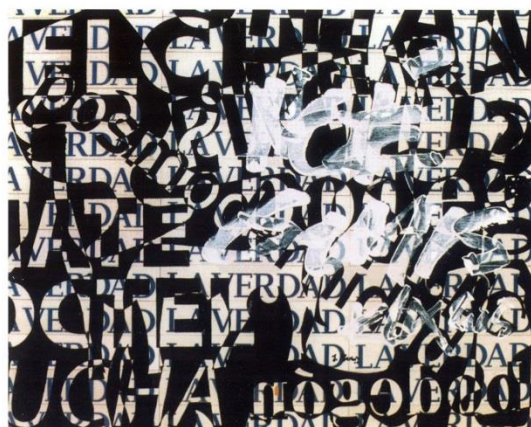
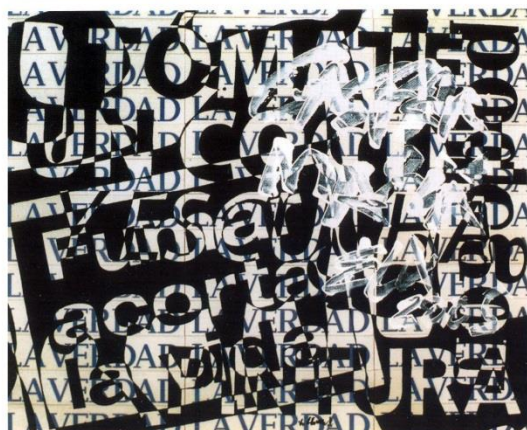
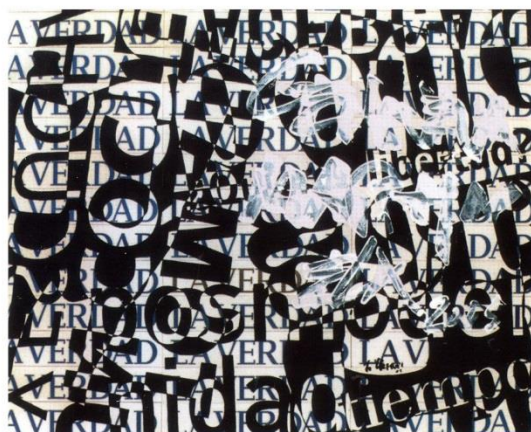
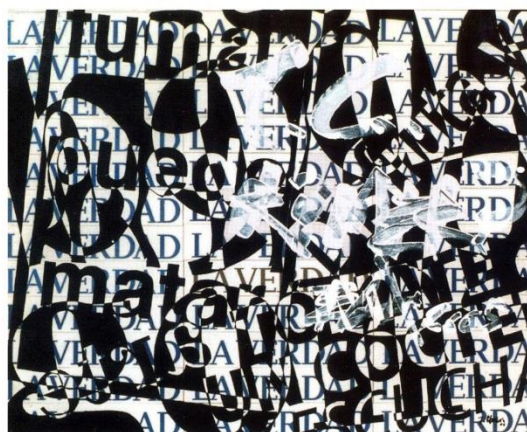
Escenas de la vida normal y corriente repletas de textura, gestualidad e intensidad que nos trasladan tanto a la evolución del niño como al deterioro de la materia. Prolongación perfecta de aquellas representaciones prehistóricas "por necesidad".

En mi investigación sobre el bodegón -16 años ya- he intentado reunir en la misma obra el significado intrínseco de los signos naturales con el significado arbitrario de los símbolos; las representaciones más radicales y esquemáticas "de la mano" con las imágenes más técnicas de los medios de comunicación.

Y allí, en lo más recóndito de mi estudio, he llegado a sentirme un auténtico cazador: el arco y las flechas sobre el frigorífico... las manos llenas de pintura... y un sinfín de revistas descuartizadas.







1.3.4. Educación Artística en Elche. Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater.

Educación formal y Educación no-reglada.

En el ámbito de los estilos pedagógicos hay un cierto acuerdo en caracterizar a la educación no formal como *un proceso intencional de propuestas educativas cuyas actividades, o bien no responden a los métodos habituales de la educación formal, o bien –ya sean, actividades realizadas fuera o dentro de un centro escolar- no pertenecen a la enseñanza reglada, a los requisitos académicos de acceso y continuación en la misma.* (TOURINÁN, 1984; TRILLA, 1986). De todas formas, tanto la educación formal como la no formal, suelen caracterizarse como *procesos educativos formalizados*, previamente planificados y con el objeto de lograr en los individuos, efectos que podrían ser considerados deseables. (Alcaide, 2003, p. 2).

Si bien la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater que se ha considerado para las experiencias didácticas de esta investigación es un claro ejemplo de educación-no reglada, en mis sueños siempre estuvo presente la idea de que lo llevado a cabo aquí, al aire libre, podría trasladarse perfectamente a los centros oficiales, aunque sólo fuese al patio. Es decir, sí que he tenido en cuenta los objetivos y los contenidos marcados por el currículum de la Educación Plástica y Visual de primaria o secundaria. Los mismos alumnos de la Escuela me mostrarían los libros que venían utilizando, y los ejercicios realizados en su colegio o instituto.

Aunque, como es natural, de las cuatro disciplinas para la educación artístico-plástica que contemplaría la DBAE, Discipline Based Art Educación (Educación artística como disciplina), *el taller o la creación artística, la historia del arte, la estética y la crítica*, será en la creación-producción donde más intervendrá la Escuela, en la confianza de que por lo menos la parte teórica se estará dando en los centros oficiales, donde lo prioritario es no marchar nada. Pero, por lo que me cuentan los chicos, no sé yo si se pegará todo bien después.

ESCUELA DE PINTURA HORT DEL XOCOLATER, 1975

PRESENTACIÓN

Hace años fue la historia.

Jaime Brotons Guardiola, encargado de las Obras Sociales de la CAAM, que así se llamaba entonces la Caja de Ahorros del Mediterráneo, decidió consultarnos a los dos hermanos, Manuel y Tomás, sus buenos amigos, la posible creación de una escuela de Pintura en Elche. La colaboración se haría con los pintores del Grup d'Elx, y el lugar ideal, sin duda alguna, el Hort del Xocolater. Así se produjo la génesis de una institución que hoy celebramos como aurora primigenia en el panorama cultural de nuestra ciudad.

Recordamos ahora aquel tiempo de ilusiones. Parémonos a pensar en el año 1975 cuando se fundó esa Escuela de Pintura del Hort del Xocolater y, sin que podamos contenerlo, una especie de paladeo refrescante nos llena de orgullo el alma. ¿Cuántas criaturas fueron impulsadas a conocer el arte de la Pintura desde la loca aventura de entonces? [...]

Confesemos que quisimos imitar a la escuela naturalista de Barbizón. Intentemos rememorar aquel grupo de pintores encabezados por Teodoro Rousseau, al que se añadieron Dupré, Díaz de la Peña, Daubigny... Porque aquellos iluminados fueron los primeros en entender que el bosque de Fontainebleau podía susurrarles la gracia de sus enseñanzas. Y se marcharon a vivir sus sueños en las escondidas sendas que el bosque les deparaba.

Nosotros también disponíamos del bosque de palmeras como un corazón confidente. Pero la doctrina no podía ser la misma. Aprender a amar la Naturaleza, con fecunda avidez, para proyectarla sobre el lienzo, eso era fácil en un grupo de pintores ya hechos. Sin embargo aquí, costaba mucho despertar ese amor en jóvenes aprendices, distraídos e inseguros. Éste ha sido el mejor mérito de la Escuela del Hort del Xocolater: haber ganado la batalla, afrontando la dura realidad de tener que trabajar con tiernos principiantes sacudiéndoles el miedo hasta que tomaran su vuelo en el espacio artístico de la Pintura. (Martínez Blasco, 2000, pp. 5-6)).

La Escuela de Pintura del Hort del Xocolater de Elche es la materialización de una bella idea del encargado de Obras Sociales, Jaime Brotons Guardiola, de la CAAM de entonces (año 1975), que así se llamaba la Caja de Ahorros del Mediterráneo, y del asesoramiento de los arquitectos Manuel y Tomás Martínez Blasco.

La fundación de una Escuela de Pintura al aire libre se inspiraba en aquel grupo de pintores naturalistas franceses que, entre 1830-1870, vivieron y trabajaron en el pueblo de Barbizón, situado a las afueras del bosque de Fontainebleau. Sus representantes más importantes fueron Rousseau, Corot, Hillet y Daubigny. Tenían en común su oposición al clasicismo y su interés por la pintura de paisaje en sí misma. Pero, si aquellos paisajistas ya eran pintores hechos y derechos, los alumnos del Hort estarían en período de aprendizaje. Incluso acudirían niños de hasta menos de 8 años. Se avecinaba una ocasión única para la investigación artística.

A lo largo de este siglo, el debate en el campo de la educación artística se ha planteado en términos de aquellos que se concentran en la enseñanza de los contenidos y aquellos que ven el arte como expresión personal. En nombre de esta última los niños han sido frecuentemente abandonados a sus propios medios y se les ha negado el acceso a un conocimiento que podría iluminar sus propias investigaciones en el campo del arte. Y sin embargo cuando se insiste en la enseñanza de las técnicas artísticas, o de los nombres y las fechas de los estilos artísticos, o de los elementos y los principios de diseño, es fácil perder de vista el sentido del arte como medio que poseen los seres humano para realizar su propio espíritu y destino a través de las acciones y los productos de su imaginación. Queda por ver cómo se resolverá en el futuro el drama de la educación artística. (Efland, 2002, p. 385).

En la actualidad, casi 40 años después, desprovista la Escuela de aquellas tiernas ansiedades de notoriedad y marketing de otros tiempos, su funcionamiento es de lo más sencillo y en eso radica su mayor grandeza: Todos los sábados por la mañana se reúnen en el recinto ajardinado los alumnos y los profesores y ya está. En una cabaña de madera se guardan los tableros y caballetes. Cada profesor aplicará su didáctica a un grupo más o menos homogéneo de edades de manera personalizada.

La enseñanza es libre, de contenidos teóricos y prácticos, y a nadie se le oculta que la inmensa mayoría de los alumnos adultos de hoy alternan sus clases en el Hort con las clases en otros talleres de la pedagogía social, bien sea en los Centros Sociales del Ayuntamiento o en los talleres particulares de los artistas locales. Por lo que ya no existe aquel paternalismo de por vida de un “artista-genio” y sus condiscípulos. Tal vez el mejor profesor sería un buen asesor de procedimientos y estilos, tan entendido en diversidad de personas como en combinación de colores. Pues al Hort se viene a sudar la camiseta pero también a ser feliz en contacto con la naturaleza.

Los alumnos más jóvenes están divididos en grupos de edad desde los 9 años en adelante y las actividades tendrán que ser de lo más variopintas para no incurrir en el aburrimiento. Sin perder la cuenta de que, a partir de esta edad, el niño ya será observador de su entorno y querrá representar “lo que ve”, agradeciendo las instrucciones para conseguir el volumen a través del claroscuro y la perspectiva.

Una Exposición fin de curso en la Sala de Exposiciones de Caja Mediterráneo, las primeras semanas de junio, resumirá para toda la ciudad las experiencias artísticas llevadas a cabo en la Escuela cada año. Así como la excelencia conseguida...cada vez más cerca de aquellos gatos viejos de la Escuela de Barbizón. O mucho más lejos: como ahora el graffiti.

1.3.5. Catálogo de la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater (año 1988). Testimonio didáctico



ESCUELA DE PINTURA «HORT DEL XOCOLATER»

GRUPO INFANTIL

Graffiti d'amor

JUAN LLORENS

«Hort del Xocolater»

Es posible que un día se descubra que eso de pintar «no sirve de ná». Es posible que un día se descubra que eso de pintar «sirve pa tó». Ahí estamos.

Pues bien, así las cosas, «Hort del Xocolater» es sinónimo de «laboratorio». De lugar para el descubrimiento. Donde cada centímetro de palmera es un centímetro de algo nuevo; donde cada palmo de césped es una mezcla de azules y amarillos; donde cada metro de suelo es un sinfín de «chinitas»; donde cada mata pone en un aprieto al más extenso surtido de colores... Es aquí donde mamá Natura «se muestra». Es aquí donde la más mínima brizna «posa».

Pero tampoco son ojos normales quienes observan. La mayoría son ojos de niño. Y esos ojos, cuando miran... cuando miran... ¡lo rumian todo!. Más que la belleza de las formas, lo que de verdad les interesa es sentir el sol..., oír los pájaros..., pisar la grava..., estirarle al césped, etc. Ello se traducirá en unas pinturas que, apresuradamente, mostrarán al «maestro». Y ésta sí que va a ser la decisiva



«LA ESTATUA»
(óleo de Víctor Manuel, 10 años)

mirada, la interesada mirada de esos ojos: «¿Qué opinas menda?». «¿Te mola lo que hago?». Lo que el niño «vea» será crucial.

La Escuela de Pintura del «Hort del Xocolater» no es, pues, para estas edades —8 a 13 años—, una academia de rayas, tonos y matices decentes; sino un claro del bosque, en donde en cualquier momento puede aparecer King Kong, Pitufina, Picasso... o Miguel (el jardinero) venga de mentar a las madres, porque el césped se seca a rodales...

¡y tiene que ser el aguarrás que tira el nene!.

Tampoco, aquí, la figura del maestro es la habitual... Y vamos a ver si encontramos en él ese dominar lo-que-se-cree-que-sabe, para no intentar «hacer ver» lo que sólo él vio. Vamos a ver si consiguiéramos de él esa complicidad con el huerto entero, para no desvelar secretos a des-tiempo. Para que no pase como en la tele.

Todo lo dicho sirve de introducción a las pinturas que del Hort puedan salir. Son el registro de diálogos de la mirada que igual acaban en enfado, que en gozada. Claro, porque no siempre se está en condiciones de amor: hay rincones más estúpidos que otros y momentos más tontos que otros.

BESO: Es así como el Hort del Xocolater ya nunca jamás será una prolongación del Parque, sino un lugar de contacto con la Belleza. Un lugar que conservará siempre —porque allí no se escapa nada— toda la fuerza de miles y miles de pupilas «cargándose» cada sábado. Toda una maravillosa amenaza.



«LA MANSION», (óleo de Alicia, 8 años)

Tacatac para una exposición

JUAN LLORENS

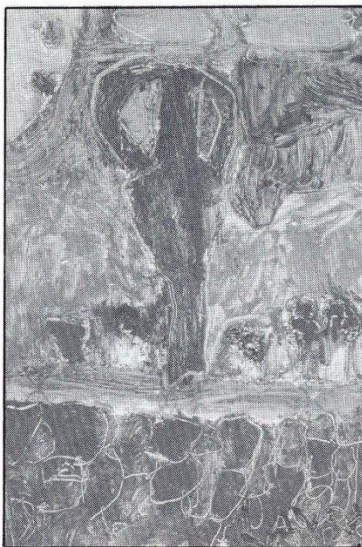
El abanico

Durante bastantes años, la Escuela de Pintura «Hort del Xocolater» (en su apartado infantil) ha venido siendo un enorme campo de experiencias plásticas y expresivas de cada uno... según su edad. Lo que se muestra ahora es un bellissimo abanico de todo ello, idóneo para batir el aire y sugerir nuevas oportunidades.

Este «album» itinerante por colegios y entidades públicas tendría que ser algo más que un simple lucimiento de calidades. Tendría que conseguir reivindicar miras en una etapa tan decisiva como es la infancia o los años que siguen. Tendría que hacernos lamentar, en fin, haber bebido Schweppes demasiado pronto.

El orden de la exposición podría comenzar con una serie de cuadritos individuales referidos a objetos «que no respiran» (botijos, ollas, platos, manzanas, coñetas, etc.): Son los bodegones o naturalezas muertas. El niño ha analizado y observado cada forma como nunca lo había hecho. Los cántaros van a parecer «marimandonas», pero usted no se ría.

Mayor interés, aún, despierta la frondosidad del Huerto. El niño tira para arriba con su tronco de palmera y cuando llega casi al borde del lienzo le «arrima» las «hojas»... quepan como quepan. Otras veces empezará por arriba con unas enormes palmas «coco-terras», o «plataneras», o «alcachoferas» y el tronco tirará



«EL BOTIJO LILA»
(óleo de Laura, 8 años)

para abajo... hasta donde llegue. Es el momento de alguna que otra observación: como indicar que los troncos de palmera —«fíjate y verás»— no son los del pino; cómo las palmas —«fíjate y verás»— tienen cierto parecido con una escopeta (ancha la culata y el cañón que se alaaarga).

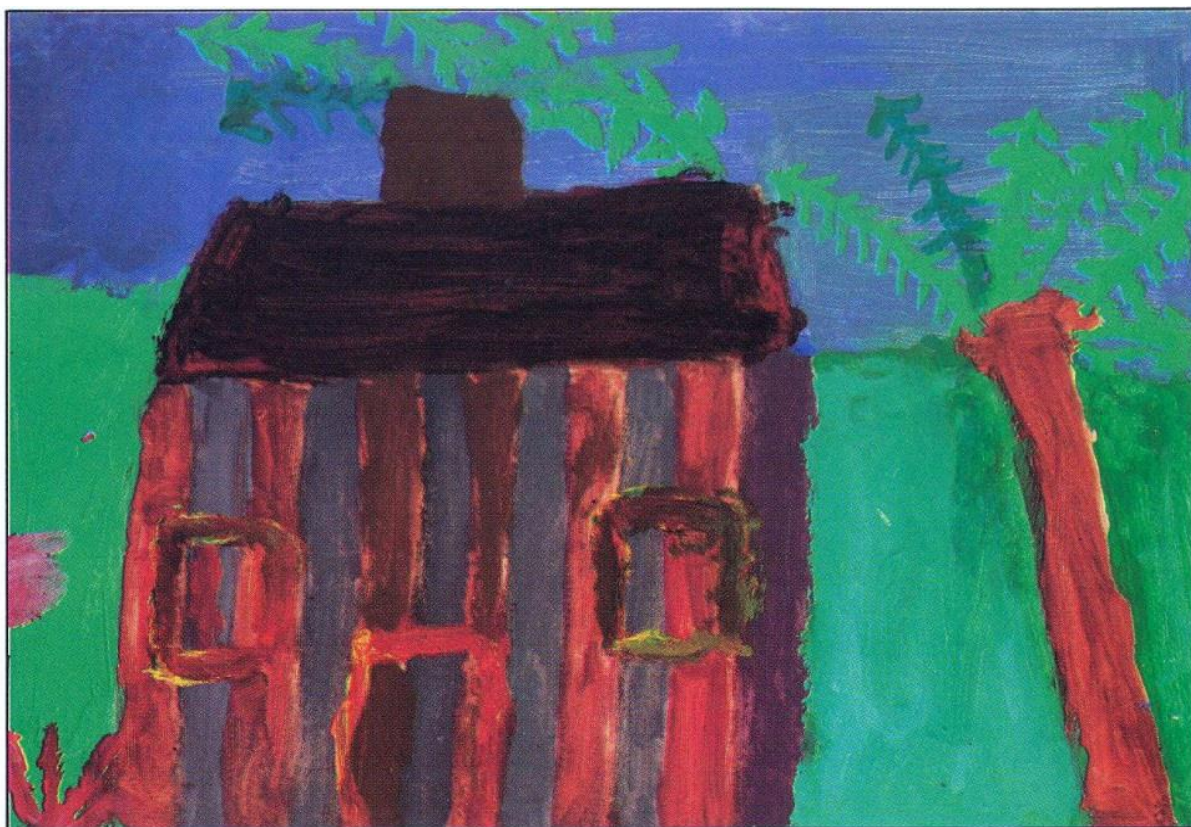
También la Escuela se prolonga a otras naturalezas y otros colores. Son las excursiones a pintar almendros en flor y esos horizontes que parece que el cielo se junte con la mar. ¿Será posible?

No faltarán, en la colección, trabajos referentes a un asunto con señas de identidad: El Misteri. Pero que por ser un tema tan ajeno al mundo del

niño, estas pinturas casi siempre estarán apoyadas por pase de diapositivas, fotos, etc. Resulta encantador cuando el niño se confunde de Misteri... y te ves por too enmedio Santa María a Melchor, Gaspar y Baltasar sin saber dónde coño colocar el oro, el incienso y la mirra. Y los camellos, espantados por la estrella-mangrana tan descomunal.

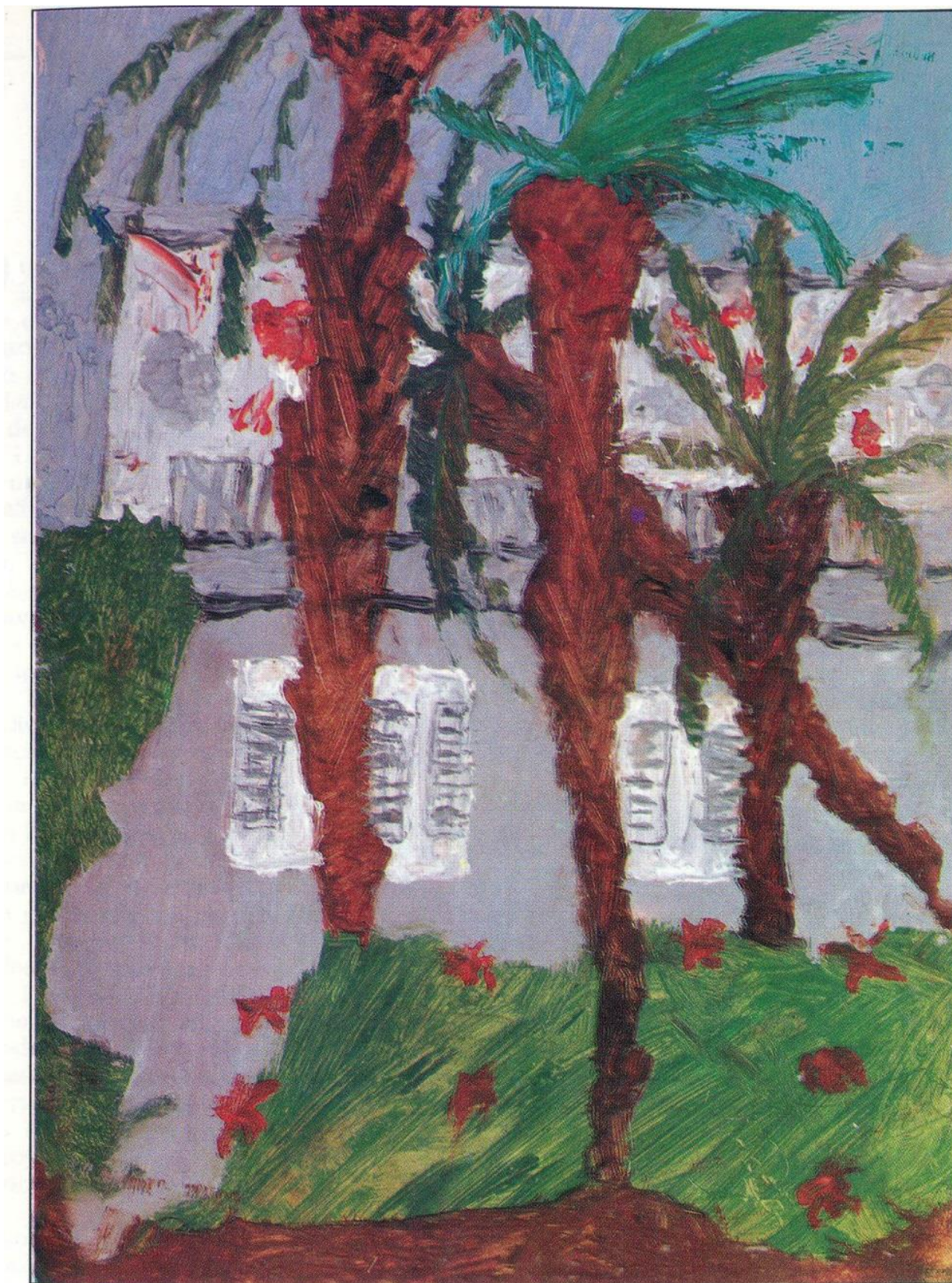
Como cierre de la muestra, se podría concluir con una espléndida colección de «murales», en tableros de aglomerado y pintura plástica. Es ésta una labor que se repite frecuentemente y que sume al Hort en el más infantil de los celos. Sí, porque en estas ocasiones los niños pintan totalmente de imaginación y apenas reparan en la coquetería de flores y palmeras. Cada panel está realizado por 3 o 4 niños de idéntica edad: Ellos eligieron el tema a tratar; ellos se distribuyeron las tareas; ellos se consultaron y ayudaron en toda la realización... Ellos se criticaron duramente en pos del mayor resultado; ellos llegaron a enfadarse y pegarse empujones... Y a notar, también, cómo eso del «yo solo», a veces, es ridículo comparado con lo que puede conseguirse «entre todos».

NOTA: La Escuela de Pintura «Hort del Xocolater» no es, pues, un conjunto de palmeras más o menos peinadas por Rupert. Tampoco, un conjunto de pintores abonados con Plantavit: Es otra cosa, mariposa.

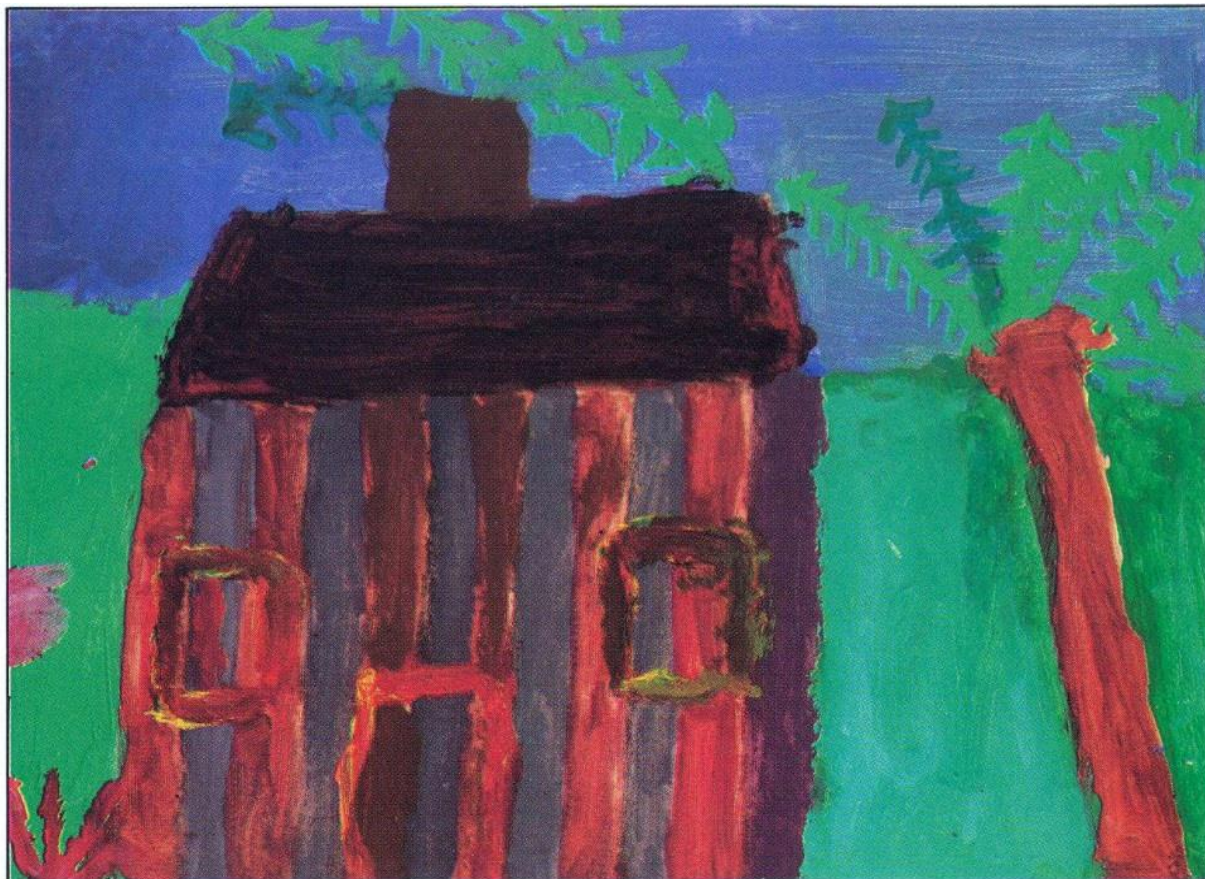


«LA CASETA», (óleo de Isabel, 12 años)

*Mayor interés despierta aún la
frondosidad del huerto.
El niño tira para arriba con su
tronco de palmera y cuando llega
casi al borde del lienzo le arrima las
«hojas»... quepan como quepan.*



«PALMERAS», (óleo de Gloria, 11 años)



«LA CASETA», (óleo de Isabel, 12 años)

Mayor interés despierta aún la
frondosidad del huerto.
El niño tira para arriba con su
tronco de palmera y cuando llega
casi al borde del lienzo le arrima las
«hojas»... quepan como quepan.



«ALMENDRO EN FLOR», (óleo de Gonzalo, 9 años)



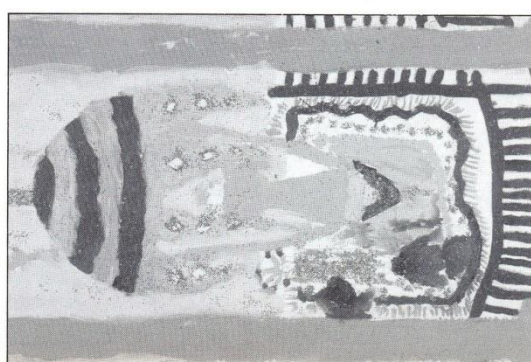
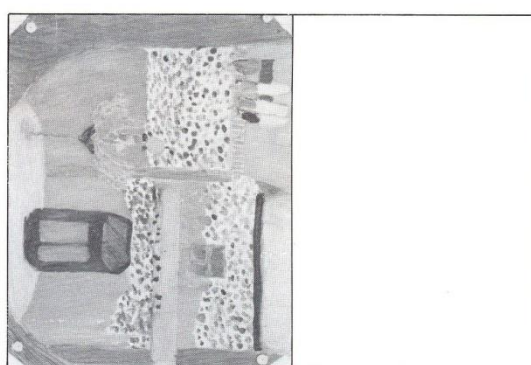
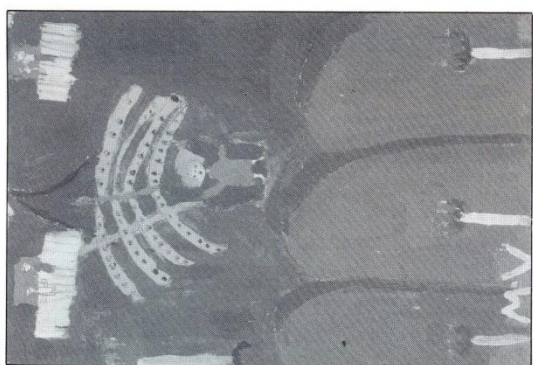
«ARENALES DEL SOL», (apunte de Eva, 10 años)

*También la Escuela se prolonga
más allá del Huerto y busca
otros colores.*

«EL MISTERIO»
(visto por niños
de 8, 9, 10, 11, 12 y 13 años
respectivamente)



Un tema con señas de
identidad, pero que por no
pertenecer al mundo del niño
necesita de apoyo y documentación
(fotos y tal).





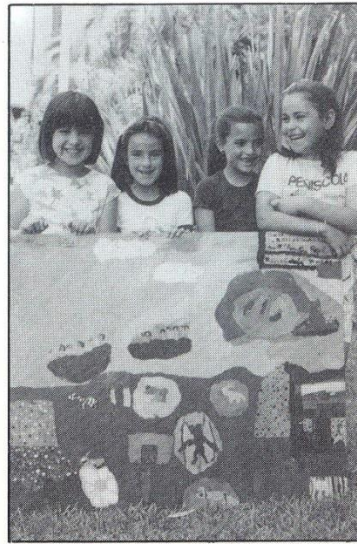
«TRABAJO DE EQUIPO» (tablero y pintura plástica)

*Es ésta una labor que se repite
muy a menudo y que pone a las
palmeras celosas a tope.
Los niños pintan de imaginación
y ni siquiera reparan en el Hort.*





*...Ellos llegaron a notar también,
cómo eso del protagonismo no es
gran cosa, comparado con lo que
puede conseguirse «entre todos».*



«TRABAJOS DE EQUIPO», (año 1986)



«EL RINCON DE ELCHE» (óleo de Javier, 12 años)

1.4. Tema y título de la tesis doctoral: *Graffiti en Elche. Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística*

En un mundo fundamentalmente visual, en el que se habla de Cultura Visual en general para no dejar de lado ninguna manifestación de la imagen contemporánea, el Arte ocupa un espacio interesante. La imagen artística contemporánea se contamina de todas las manifestaciones visuales actuales, pero no se queda en una mera contaminación. La imagen artística se remueve en sí misma y remueve a todos aquellos que se acercan a ella. Es por eso que el docente de hoy debe *acercar*, debe *aproximar* el Arte Contemporáneo a los diferentes contextos educativos, para removerlos, para activarlos. (Gimupai, 2008, p. 11)

En la investigación que nos ocupa, el objeto de estudio son los graffiti y sus derivados sobre las paredes de los edificios, incluyendo sus superficies o soportes. Y, al mismo tiempo, este objeto de estudio está en relación con los asuntos propios de la Educación Artística, concretamente con la Didáctica de la educación plástica y visual y los Diseños curriculares del área de educación plástica y visual.

En una propuesta didáctico-curricular no cabe una separación entre la adquisición de conocimientos teóricos y las aptitudes, habilidades y destrezas que se desarrollan paralelamente a estos conocimientos. La adquisición de conceptos en Educación Plástica y Visual se basa siempre en la realización de experiencias, productivas y perceptivas, que *facilitan y promueven* la construcción del concepto correspondiente. [...]

Los medios y recursos pueden facilitar y vehicular la experiencia o, en sí mismos, transmitir valores culturales. Estos dos supuestos deben estar presentes en la selección del profesor. (García-Sípido, 1997, p. 47).

Por lo tanto, según la clasificación dada por Stake (2005), nos encontramos ante un estudio de casos, a la vez, *intrínseco* e *instrumental*. En los estudios de caso intrínseco lo más importante es aprender sobre el caso particular, en este caso, los graffiti; en los estudios de caso instrumental el estudio quiere ser un instrumento de apoyo para la comprensión de algo, en este caso, la didáctica de la Educación plástica y visual en la ESO y Bachillerato. Es decir, los graffiti y sus soportes como recurso para la Educación Artística.

1.4.1. Antecedentes y precedentes del estudio. Estado de la cuestión

Veo en las calles cosas que no están pensadas para ser arte, pero que para mí revisten un interés estético; por tanto, para mí son arte. Veo camiones pintados o vallas publicitarias pintadas viejas y estropeadas y otras cosas que a mí me proporcionan información e inspiración y una especie de cierta cosa visual. Algo hace clic en tu cabeza. (Haring, 1988, p. 21).

En realidad este caso del graffiti emparentado con la pedagogía empezó a tomar forma en el curso de Doctorado 2002-2003 de la UNED –periodo de docencia- con el curso *La educación visual para una relación competente y sensible con el entorno*, dirigido por la doctora Ana García-Sípido. Al trabajo del curso le llamamos “Paredes y graffiti”. Y la hipótesis de trabajo era la relación del arte establecido con la realidad plástica. La cantidad de similitudes plásticas entre ciertas obras artísticas y ciertos fragmentos de la realidad circundante. Eso que siempre habíamos oído decir que la naturaleza copia al arte.

Conceptuamos la Plástica, La Estética, el entorno visual... Hablamos de las texturas, de los elementos formales y expresivos de la materia...Presentamos las obras y los protagonistas del *informalismo*, del *nuevo realismo*, del *pop* y del *posmodernismo*, divirtiéndonos en la aplicación de su nombre a cualquier fragmento de las paredes parecido a lo que ellos hacían.

Después deparamos en los graffiti y todo lo que el término conlleva. ¡Tela! Una fascinante aventura se avecinaba.

La principal aportación de Jean Michel Basquiat (1960-1988) y la de sus colegas Keith Haring (1958-1990) y Kenny Seharf (1958) ha sido la de llevar la estética del *graffiti* suburbano al mundo exclusivo de las galerías más chics de Nueva York, siempre tan ansiosas de novedad. Todos ellos se inspiraron en la cultura popular de los grandes medios de comunicación de masas. (Uberquoi, 2004, p. 97).

Otro curso de Doctorado del mismo año, dirigido también por Ana García-Sípido, *Definición curricular en el área de Plástica*, con el trabajo “Departamento pedagógico del Museo de Arte Contemporáneo de Elche”, haría que se pensara en llevar todo el juego de asociaciones entorno-museo a la asignatura de Plástica y Visual en los colegios e institutos, o los gabinetes didácticos de los museos. Una encuesta escrita a los alumnos de secundaria revelaba el acuciante interés de los adolescentes por salir del aula de Plástica y conocer otras cosas que no fueran las habituales del dibujo técnico y poco más.

Por último, otro curso del mismo periodo de docencia, *Educación Artística: problemas y métodos de enseñanza e investigación en artes visuales*, con el trabajo “Contextos sociales de las enseñanzas artísticas”, dirigido por el profesor Ricardo Marín Viadel, iba a culminar la decisión para el siguiente periodo de investigación, curso 2003-2004: eligiendo el núcleo temático *Didáctica de la educación plástica*, con el trabajo de investigación que acordamos en llamar “Poética del muro, graffiti”, dirigido por la doctora García Sípido. Una primera aproximación sobre la manera de poder utilizar con conocimiento de causa los muros y los graffiti en la enseñanza y aprendizaje del arte. Obtención del DEA, Diploma de Estudios Avanzados, el 5 de enero de 2005.

El 16 de noviembre de 2005 inscribía en la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia la tesis titulada “El graffiti: testimonio y currículum”, dirigida de nuevo por la doctora Ana García-Sípido. El fallecimiento de Ana sin haberse concluido la tesis, haría que el 25 de octubre de 2012 se inscribiera el mismo proyecto de tesis en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, con el nuevo título de “Graffiti. Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística”, dirigido ahora por el doctor Manuel Hernández Belver.

1.5 Hipótesis de trabajo

Las hipótesis inductivas surgen de las observaciones o reflexiones sobre la realidad. El investigador formula una hipótesis para hacer una generalización a partir de ciertas relaciones observadas. En sus observaciones, advierte tendencias, probables relaciones y después plantea una hipótesis para explicar dicha relación. (Albert Gómez, 2006, p. 52).

Si bien en las investigaciones cualitativas no existe la necesidad de contrastar una hipótesis previa, las hipótesis de naturaleza inductiva sí que pueden ser una ayuda para mantener el foco de interés en el campo acotado de estudio. Expresando el sentido de la relación entre las variables consideradas.

En nuestro caso, la hipótesis de trabajo podría ser:

Las paredes urbanas y sus indudables valores plásticos, sociológicos y semánticos, por su proximidad con el alumno y los graffiti, por su proximidad con la adolescencia, *pueden ser* objeto de estudio para la asignatura de Educación plástica y visual en la ESO y Bachillerato Artístico.

ADOLESCENCIA

Período de la vida que se extiende entre la infancia y la etapa adulta. A pesar de que sus límites dependen de la raza, el medio ambiente y la sociedad, se estima, en general, que en las mujeres se extiende entre los 12 y los 18 años y en los varones entre los 14 y los 20.

[...] A los períodos de repliegue en sí mismo les sucede una imperiosa necesidad del prójimo, en quien pueda compulsar y probar sentimientos que el adolescente descubre o reconquista: la admiración y el amor. El sentido gregario le permite encontrar en el grupo el modo de afianzarse contra el mundo del adulto, al que considera un enemigo injusto e incomprensivo. A la vez en el grupo pondrá en práctica valores nuevos como la lealtad, el honor, la sinceridad o el sacrificio. El adolescente es fundamentalmente hipercrítico: mientras el uso de la razón lo lleva a enjuiciar y replantear todo precepto moral, el desánimo por la experiencia inmediata lo impulsa a buscar verdades más trascendentes y perfectas. En los últimos años, en las sociedades occidentales se está asistiendo a un nuevo fenómeno asociado con un alargamiento artificial de la adolescencia. En la aparición del eterno adolescente (o persona que no llega a alcanzar el grado de adulto con las responsabilidades, deberes y derechos que implica) intervienen factores diversos de índole socioeconómica y psicológica. La dificultad de acceder a un trabajo estable y por tanto, la imposibilidad de independencia económica, genera un número cada vez mayor de personas que viven en una perpetua adolescencia, lo que genera conflictos intra e interpersonales. (Diccionario de Psicología, Larousse, 2003).

Asimismo, este estudio, también adoptará la forma de un ensayo didáctico previsto para las funciones del Gabinete Pedagógico del Museo de Arte Contemporáneo de Elche, de carácter eminentemente social. “Algunos de los manuales, libros de texto y materiales didácticos dibujados, diseñados y escritos para la enseñanza de las artes visuales en todos los niveles educativos cumplen, desde mi punto de vista, todos los distintivos de la ‘ArteInvestigación Educativa’ (Marín Viadel, 2005, p. 264).

1.6. Objetivos de la tesis doctoral

El objetivo primordial de esta Tesis, tal y como corresponde a una investigación en Educación Artística, será poder conseguir un Informe de resultados lo suficientemente original, atractivo y seductor para los formadores, y amantes del arte, comprometidos en las diversas actividades plásticas. Y este producto intelectual y estético, herramienta didáctica ya, será una consecuencia de los objetivos marcados de antemano, y de los emergentes, para llegar a su concreción:

- .- Prospección de recursos para la Educación Artística. Viaje de exploración de posibilidades futuras para la Educación plástica y visual en Secundaria basada en indicios presentes. Selección y organización de los nuevos contenidos de aprendizaje.
- .- Fundamentar todo el recorrido experimentado con el fin de aportar nuevos puntos de vista en función del currículum del área de Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato.
- .- La creación de un corpus de imágenes, archivos de la palabra y crónicas de campo que representen todo el viaje de reconocimiento. ¿Libro del maestro? ¿Manual de arte? ¿Guion didáctico entre todos?
- .- Dar a conocer e identificar los elementos y factores de producción y los artistas de graffiti.
- .- Hacer comprender y valorar los graffiti como expresión creativa y como representación cultural.
- .- Ayudar a interpretar y valorar la poética del muro. Sensibilización hacia los materiales, los signos y el paso del tiempo.
- .- Hacer comprender y valorar el arte abstracto y los artistas de las Segundas Vanguardias.
- .- Acercamiento a la realidad artística de los adolescentes de Secundaria.
- .- Aproximaciones didácticas al aire libre en la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater de Elche.
- .- Investigación educativa dentro del marco social del Museo de Arte Contemporáneo de Elche.

Los programas educativos que están desarrollando los museos afectan también a alumnos y profesores. En este sentido, el museo se está encaramando a un terreno que tradicionalmente ha venido siendo competencia de las instituciones educativas, incluso con programas enunciados como “actividades docentes”. No solamente van dirigidos a un público escolar –niveles de educación desde el infantil al bachillerato y ciclos formativos-, sino al profesorado, ya sea a nivel presencial en el museo (seminarios, ciclos y conferencias, talleres...) o a través de los recursos didácticos para los docentes a fin de que preparen las visitas con sus alumnos, incluso con sesiones preparatorias y formativas. (Ávila, 2010, p. 258).

1.7. Estructura de la tesis doctoral. Maquetación.

Este trabajo de tesis se organiza en ocho capítulos que apuntan todos hacia el capítulo 4 o “Informe de resultados”: La recopilación representativa del caso que nos ocupa.

El capítulo primero nos introducirá en la justificación temática, las hipótesis y los objetivos en que se ha movido la investigación: los graffiti y las paredes urbanas como posible recurso para la educación artística. Se contextualiza el trabajo entre las dos aguas del arte contemporáneo y la educación artística. Con las presentaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Elche, la obra plástica del investigador y la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater de Elche.

El capítulo segundo refiere las metodologías utilizadas en la investigación. Después de una breve reseña de los cometidos esenciales de la investigación en Educación Artística, se señala el modelo cualitativo con diseño emergente y el modelo de ‘Investigación Artística’ como principales metodologías elegidas para la

indagación. Con la presentación de todo el proceso de preguntas y respuestas en un “Informe de resultados” propio del estudio de casos. Se argumentan los centros de interés y los tipos de datos más pertinentes. Se dan a conocer los instrumentos empleados para la recogida de la información, así como los recursos utilizados para interrogar la realidad. La creación y diseño de las Fichas de observación del arte de la calle y las Fichas de observación del arte de los museos. La confección de los cuestionarios, etc. Las actuaciones llevadas a cabo en el campo de estudio y sus diversos escenarios. La población y la muestra seleccionada. Y se declara el procedimiento seguido en el análisis de los datos obtenidos. Considerando la ordenación y narrativa de todo el material recopilado (imágenes, crónicas, entrevistas, etc.) para el Informe de resultados como método de reflexión.

El capítulo tres nos lleva de la mano por todo el marco teórico y referencial en que está inmersa la Tesis: a) Los estilos artísticos de las Segundas Vanguardias coincidentes con la estética de las paredes. b) Los graffiti tradicionales y espontáneos del hombre corriente. c) Los graffiti de firma de la cultura *hip hop* de origen norteamericano. d) Los trabajos artísticos del *street art*. e) Aproximaciones al concepto de muro, al concepto de graffiti, al sujeto de estudio y al objeto de estudio.

Continuando el capítulo con unos apuntes bibliográficos sobre la temática de la Educación Artística en España. Hasta llegar a la materia Educación Plástica y Visual del currículum de la ESO y Bachillerato, según el sistema educativo español. Para acabar con una breve aproximación a las características de la educación artística no formal.

El capítulo cuatro es el Informe de resultados que deriva de todas las actividades de exploración y experimentación llevadas a cabo en el campo de interés. Donde se exponen los hallazgos más representativos y las explicaciones más significativas. Contando con el testimonio de todos los participantes, tal y como corresponde a la investigación cualitativa y las características del estudio de casos.

Por otro lado, la presentación del Informe, siguiendo los postulados de la Investigación Artística, adoptará la forma de libro de viaje o libro visual por paraísos “primitivos”, en la búsqueda de manifestaciones plásticas y visuales basadas más en la necesidad de expresión y urgencia comunicativa; en la tosquedad más que en la excelencia formal. En algún momento se representarán procesos seguidos por el investigador o testimonio creativo. Los hallazgos y resultados de las incursiones de conocimiento se organizarán en cuatro categorías temáticas de carácter antropológico: 1) “Graffiti en Elche. ¿Paraísos perdidos?”; 2) “Graffiti en Elche. Hallazgos asombrosos”; 3) “Graffiti en Elche. Incursiones con los nativos”; y 4) “Graffiti en Elche. Educación Artística”. Categorías construidas con los diferentes flujos de información recopilados en el campo de estudio, abiertos a la interpretación subjetiva del lector: a) Comentarios y descripciones; b) Crónicas de seguimiento publicadas en la prensa; c) Documentales fotográficos; y d) Archivos de la palabra.

Durante las excursiones de exploración y reconocimiento se habrán obtenido miles de imágenes que se analizarán siguiendo el método comparativo constante hasta alcanzar las más representativas de su categoría. Muchas veces presentadas en montajes visuales de “unión dura” pero que ensancharan más el foco de luz para el análisis y la reflexión. Seleccionando primero de todo una elocuente colección de los encuadres “artísticos” de la piel de las paredes coincidentes con algunos estilos del arte de las Segundas Vanguardias. Y clasificando todos los hallazgos más mediados por la gente o los artistas en las veinte categorías que los historiadores atribuyen al graffiti tradicional en Occidente.

Se relata la entrada en el campo de estudio, la conexión con los escritores de graffiti y las incursiones con los nativos a sus escenarios habituales: zonas de aprendizaje, zonas de reunión, concursos y encuentros, actividades de encargo, etc. Documentando las actividades con reportajes fotográficos paso a paso. Mirando las características más didácticas. Se insertan las contestaciones a formularios; las crónicas de campo publicadas en la prensa...

El hilo del relato se detendrá a continuación en el mismo corazón de este trabajo: ¿los graffiti como recurso para la educación artística? Con los reportajes y las narrativas de las aplicaciones didácticas del graffiti en los adolescentes de una escuela de pintura al aire libre. Junto con el interés por las paredes como superficie y espacio plástico ya, entrando de paso en los terrenos propios de la abstracción. Se referirán y documentarán también los proyectos de graffiti efectuados en los centros escolares. Los encargos institucionales de arte urbano...

Finalmente, se presentará la valoración y estima que los estudiantes de Secundaria y los jóvenes artistas urbanos tienen de la asignatura de Plástica y Visual de la ESO y Bachillerato.

El compendio de todo el material del capítulo acaba como una obra de arte abierta a la interpretación del espectador. Sin conclusiones. En definitiva, se muestran los datos obtenidos y los conocimientos de un viaje por las rutas más alejadas del arte. En la búsqueda de nuevas energías para su enseñanza y aprendizaje.

El capítulo cinco contesta afirmativamente a las hipótesis previstas de considerar el arte callejero y a sus artistas como recursos idóneos para las programaciones de Plástica y Visual y el arte contemporáneo en particular. Y concluye con unas consideraciones sobre el arte de los museos y sus artistas; unas consideraciones sobre el arte de la calle y sus artistas; unas consideraciones sobre la realidad artística de los estudiantes de la ESO y Bachillerato; y unas consideraciones finales sobre la realidad artística de los talleres de la pedagogía social o educación no formal.

El capítulo seis argumenta sobre las limitaciones y posibilidades del estudio, dadas las singulares condiciones en que se ha dado el viaje y no otras. Aportando las posibles ideas de solución de cara al futuro.

También se señalan algunas propuestas interesantes de cara a la implantación de otras herramientas, otros contenidos y otras estrategias más abiertas: las salidas del aula (visitas a los museos y espacios expositivos), recorridos por el entorno urbano, trabajos de campo, etcétera.

Llegados aquí, se lanza al aire la ¿extravagante? pregunta sobre qué pasaría si se montara el taller de Plástica y Visual de Secundaria en la calle y ya está. Lejos de la mujer de la limpieza. Se acaba el capítulo hablando una vez más de la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater de Elche al aire libre como modelo o prototipo de un aula sin paredes para la Educación Artística. Se añade una representación ilustrativa de los procesos seguidos cada sábado de 10 a 13 h en la Escuela. Así como una muestra temática de los trabajos realizados por los alumnos de 11 – 13 años.

El capítulo siete abarca la bibliografía consultada a medida que lo iba pidiendo el desarrollo de la investigación. Con los siguientes temas clave: Historia del Arte, Estética, Humanidades, Crítica de Arte, Educación Artística, Entorno, Graffiti, Arte Urbano, Metodologías...

El capítulo ocho recogerá los anexos considerados: Fichas de observación, Cuestionarios, Documentos...



2

*Metodologías de la investigación***2.1. Investigación en Educación Artística**

Valgan un par de citas de dos de los más fructíferos investigadores españoles en el campo de la Educación Artística para situarnos en el preciso lugar en que nos encontramos. La construcción de una herramienta bonita y empática para la enseñanza y el aprendizaje de las cosas del arte, de las imágenes visuales.

Desde mi punto de vista, investigar en el campo de la Educación Artística consiste en obtener una teoría orientada a guiar a quienes están comprometidos en actividades educativas relacionadas con un campo de estudio concreto: el que forman los productos visuales (unidades de representación sustitutivas de la realidad a través del lenguaje visual) y que constituyen en su conjunto lo denominado como cultura visual. (Acaso López-Bosch, 2005, pp. 14-15).

Investigación en Educación Artística es toda actividad que aumente el conocimiento sobre la enseñanza y el aprendizaje de las artes visuales. Conocer más y mejor cómo se aprende arte, por qué se aprende así, para qué sirve aprenderlo, etc., eso es investigación en Educación Artística. [...]

Tres puntualizaciones sobre el término conocimiento en la investigación en Educación Artística. Primera, en investigación nos referimos siempre al *conocimiento social*, no a lo que una persona sabe, sino a lo que “se sabe” sobre ese tema. Ésa es la diferencia entre investigación y aprendizaje. [...] Investigar significa averiguar cosas que antes no se conocían, producir nuevos conocimientos. [...]

La segunda puntualización, que se desprende necesariamente de la anterior, es que la investigación implica necesariamente un *conocimiento público*. [...] De ahí que los tres yacimientos o lugares básicos de investigación, por orden de prioridad, sean: las revistas y libros especializados, los congresos y seminarios, y las tesis doctorales. [...]

La tercera puntualización sobre el conocimiento es que en investigación interesa exclusivamente el *aumento del conocimiento*, lo que implica hacer que nuestro conocimiento de un tema o problema sea más claro, más amplio, más profundo o más exacto, o todo eso al mismo tiempo. (Marín Viadel, 2000, p. 197-199).

2.1.1. Los temas de investigación en Educación Artística

La NAEA. National Art Education Association (*Asociación Nacional de Educación Artística de Estados Unidos de América*), en 1996, a través de las conclusiones de su grupo de expertos, recomendaba los siguientes campos de estudio:

- 1- *Estudios demográficos, descriptivos y comparativos* para disponer de datos más exactos sobre el profesorado y el alumnado de Educación Artística, asignaturas y títulos, programas y currículums, instalaciones, tecnologías y políticas educativas.
- 2- *Estudios teórico-conceptuales* sobre contenidos y prácticas de la Enseñanza Artística, sus contextos socioculturales y criterios de calidad y evaluación.
- 3- Estudios sobre *diseño curricular*, incluyendo objetivos, contenidos, estrategias y métodos de enseñanza, materiales didácticos, resultados y logros del aprendizaje artístico.

- 4- Enseñanza: *métodos de enseñanza*, temporalizaciones, materiales y tecnología didáctica, cooperación con instituciones no escolares.
- 5- *Contextos de aprendizaje artístico*: contextos sociales, entorno, aulas, instituciones comunitarias, políticas educativas, apoyo de la administración, museos y otras instituciones sociales.
- 6- *Aprendizaje*: medida de actitudes y valores, estrategias y estilos de aprendizaje, desarrollo cognitivo e impacto de la enseñanza.
- 7- *Evaluación* de programas y del aprendizaje, evaluación de procesos y de productos, evaluación cualitativas y de procesos individuales, pruebas o *tests* estandarizados.
- 8- *Formación del profesorado*: estructura de los programas de formación del profesorado de Educación Artística, prácticas de enseñanza y programas de actualización, criterios de calidad de las titulaciones.
- 9- *Nuevas tecnologías*: incorporación de las nuevas tecnologías al aprendizaje artístico y generar bases de datos especializadas sobre las investigaciones realizadas (NAEA, 1996).

2.1.2. El desarrollo de la investigación en Educación Artística

Según Ricardo Marín Viadel (2000: pp. 202-203), la investigación en Educación Artística se articuló y sistematizó en el panorama universitario contemporáneo a partir de la revista *Studies in Art Education*, cuyo primer número apareció en 1959.

En el panorama español, la incorporación en 1979 de las antiguas escuelas de Bellas Artes a la Universidad, tuvo como consecuencia que comenzaran a desarrollarse los estudios de doctorado y las tesis doctorales en estas Facultades a partir de 1984. Una de las líneas importantes de investigación fue la de Educación Artística, apetecida sobre todo por el profesorado de Enseñanzas Artísticas.

En los últimos años del siglo XX, según Marín Viadel, se habían leído alrededor de un centenar de tesis, con las siguientes proporciones temáticas:

- a) Las enseñanzas artísticas en la Educación Superior: aproximadamente un 20 % de los trabajos.
- b) Historia de la educación artística: instituciones, asignaturas, principales autores: 17 %
- c) Dibujo y arte infantil: 12 %
- d) La Educación Artística en las Enseñanzas Medias: 12%
- e) Aprendizaje artístico: percepción visual, aptitudes, creatividad, etc.: 10 %
- f) Contenidos, instrumentos y materiales didácticos: 9 %
- g) La Educación Artística en la E. Infantil y Primaria: 8%
- h) Formación del profesorado: 6 %
- i) Educación Artística en Museos, Medios de Comunicación de Masas, etc.: 2 % y
- j) Arte terapia: 1% (Marín Viadel, 2000).

2.1.3. Aportaciones de la investigación a la enseñanza del arte

Extracto de la información aportada por la profesora Daud Picó (2003, pp. 42-48):

Desde la década de 1970 hasta la actualidad se han venido gestando diversos enfoques que han cambiado cualitativamente las tendencias y la propia filosofía de enseñar la educación artística. Las corrientes más fuertes provienen de Norteamérica y sus influencias han interesado a algunos especialistas que las han promovido en nuestro país...pero que continúan desconocidas en la mayor parte de los centros educativos de enseñanza obligatoria.

--El Proyecto Katterring, con la participación del profesor Elliot W. Eisner de la Universidad de Stanford, ha aportado una guía unificadora de criterios y ha consolidado un paradigma basado en los conceptos, procedimientos y valores que el arte, desde sus amplias dimensiones, nos proporciona.

--La Asociación de Educación Artística estadounidense, la "National Art Education Association", de gran prestigio internacional, publicó en 1977 un informe sobre la situación de las enseñanzas artísticas con una declaración de principios que expresaba una nueva concepción del área artística con una clara definición de los principales contenidos a impartir: el productivo (talleres prácticos) y el valorativo (historia y crítica del arte).

--La Fundación Paul Getty de Estados Unidos, desde 1982, impulsa los estudios de la Educación Artística como Disciplina (Discipline-based Art Education) que conducirán al enfoque conocido como DBAE, fundamentado en las siguientes disciplinas artísticas: Producción Artística, Historia del Arte, Estética y Teoría o Crítica de Arte, que deben girar alrededor de los objetos artísticos y de las obras de arte.

--La corriente impulsada por Nelson Goodman y que continuó el Proyecto "Zero" de la Universidad de Harvard, basada en la idea de considerar el arte como un lenguaje, en donde los medios utilizados actuarían como productores de símbolos. Valorando la actividad artística como una tarea esencialmente cognitiva.

--El auge de los estudios de semiótica y semiología, que reivindicaban una relación entre los significados y medios verbales y los de carácter visual.

--En Estados Unidos, la profesora e investigadora sobre historia de la educación artística en su país, Karry Freedman (1987), de la Universidad de Minnessota, mantiene la tesis de que en la construcción del currículum escolar hay una fuerte conexión entre las decisiones políticas y sociales y las tendencias adoptadas en la educación artística. Son cuatro las fases de estudio que se tienen en cuenta:

- a) Impulsar una modalidad de educación artística que favorezca el desarrollo de las habilidades manuales necesarias para el mercado de trabajo.
- b) Crear, a través de la educación artística, los recursos y competencias necesarios para acceder al mundo del arte como parte de una educación cultural y una actividad de tiempo libre (ésta se caracteriza por el dominio social de los valores de la clase media).
- c) Contribuir a formar el carácter moral y el gusto estético en las personas.
- d) Considerar el arte como vehículo de autoexpresión creativa.

--Rudolf Arnheim (1993) es, probablemente, uno de los psicólogos más influyentes en las corrientes artísticas de los últimos años y en las concepciones más renovadoras de las enseñanzas a través del arte. Sus teorías sobre percepción visual, tomadas de la Gestalt y aplicadas al análisis del arte no dejan de ser decisivas en los planteamientos educativos, sobre todo en los que la imagen y las formas visuales son las protagonistas principales.

Se muestra contrario a los métodos tradicionales basados únicamente en el desarrollo de la habilidad manual y visual, pero tampoco está de acuerdo en los métodos liberales solamente preocupados por estimular los impulsos naturales del niño.

Considera importante el resultado o producto final. Valora el esfuerzo en alcanzarlo y piensa que habría que cultivar desde el principio la disciplina necesaria para llevar a buen término las actividades. Admite que el arte tiene mucho de intuición, que es necesario potenciar. Acepta la copia de modelos siempre que se respete el carácter personal y la inventiva, siempre que no se persiga la fiel reproducción fotográfica, sino la observación y la respuesta expresiva propia de cada cual.

--La concepción actual nos lleva ahora a considerar, de manera más amplia y profunda, los elementos que intervienen y las funciones que se producen entre ellos, con la intención de potenciar, cada vez más, los objetos artísticos dentro de la escuela en sus aspectos instrumentales y también cognitivos, asumiendo los puntos de vista de los teóricos que más han indagado sobre el particular.

El interés tanto tiempo centrado casi exclusivamente en estimular la creatividad y la autoexpresión, dirige su atención al arte en sí mismo y al desarrollo de las capacidades y formas de comprensión para lograr esa experiencia estética en toda su extensión, no solamente en la práctica o producción artística, sino también en los conceptos teóricos, en la apreciación y recreación estética y en el análisis de interpretación para estudiar sus significados dentro de cada cultura. (Daud Picó, 2003).

2.2. Metodología elegida para la realización de la tesis doctoral

En palabras del director de la tesis, Manuel Hernández Belver:

Quando hablamos de métodos de investigación, nos referimos a los diferentes modos de acceso, caminos, maneras...que nos permiten comprobar la validez de nuestras suposiciones. Los métodos científicos son una vía de acceso a la realidad, no tanto como descubrimiento de algo, sino como proceso de análisis de las relaciones entre ésta y las diferentes teorías que intentan explicar sus estructuras.

Considerar los condicionantes metodológicos de la investigación en Educación Artística requiere abordar, al menos, tres niveles de análisis: a) el de los métodos o diseños generales de investigación; b) el de los métodos o técnicas de recogida de datos, y c) el de los métodos o técnicas de análisis de datos. Hernández Belver, 2005, p. 181).

2.3. Modelo cualitativo con diseño emergente

Sin rechazar las bondades que se puedan necesitar del modelo cuantitativo, en lo que atañe a cantidades y porcentajes cuando sea necesario, los modelos elegidos preferentemente para este trabajo serán el cualitativo y el artístico.

Se señalan ahora las características de la investigación cualitativa, según Maykut, P. y Morehouse, R. (1999: pp. 52-56):

- 1) Un enfoque exploratorio y descriptivo.
- 2) Diseño emergente.
- 3) La muestra intencional.
- 4) La recogida de datos en el escenario natural.
- 5) Énfasis en el “ser humano-como-instrumento”.
- 6) Métodos cualitativos y recogida de datos.
- 7) Análisis de datos inductivo previo y continuo
- 8) Un enfoque de estudio de casos para el informe de resultados de investigación.

Y las características más o menos especiales del estudio cualitativo, según Stake. Características definitorias:

1) Es holístico: la contextualidad está bien desarrollada; está orientado al caso (el caso se entiende como un sistema acotado); evita el reduccionismo y el elementalismo; y es relativamente no comparativo, y busca comprender su objeto más que comprender en qué se diferencia de otros.

2) Es empírico: está orientado al campo de observación; la atención se centra en lo que se observa, incluidas las observaciones hechas por los informadores; hace todo lo posible por ser naturalista, no

intervencionista; y hay una relativa preferencia por la naturalidad lingüística en las descripciones, con un cierto desdén por las grandes expresiones.

3) Es interpretativo: los investigadores confían más en la intuición, con muchos criterios importantes sin especificar; los observadores de campo tratan de mantener despierta la atención para reconocer los acontecimientos relevantes para el problema; y sintoniza con la idea de que la investigación es una interacción del investigador y el sujeto.

4) Es empático: atiende a la intencionalidad del actor; busca los esquemas de referencia del actor, sus valores; aunque planificado, el diseño atiende a nuevas realidades, responde a nuevas situaciones; los temas son émicos, de enfoque progresivo; y los informes sirven de experiencia indirecta. (Stake, 2005, p. 49-50).

2.3.1. El estudio de casos

Según García Jiménez (1991: p. 67), todas las definiciones vienen a coincidir en que el estudio de casos implica un proceso de indagación que se caracteriza por el examen detallado, comprensivo, sistemático y en profundidad del caso objeto de interés. Consiste en una descripción y análisis detallados de unidades sociales o entidades educativas únicas. Un caso puede ser una persona, una organización, un programa de enseñanza, una colección, un acontecimiento particular. La única exigencia es que posea algún límite físico o social que le confiera identidad.

El proceso de investigación con el estudio de casos sigue los pasos señalados en la investigación educativa con un enfoque cualitativo, está basado en la lógica que guía las etapas de recogida, análisis e interpretación de la información ya indicados en los procesos cualitativos, pero con la peculiaridad de que en este tipo de investigación se da un estudio intensivo y profundo de uno o pocos casos de un fenómeno. Como caracteriza a las investigaciones de corte cualitativo, el diseño se articula en torno a una serie de fases o pasos que siguen un enfoque progresivo e interactivo: el tema se va delimitando y focalizando a medida que el proceso avanza. Las primeras fases son de exploración y reconocimiento y se analizan los contextos y sujetos que pueden ser fuente de información y las posibilidades que revisten dentro de los objetivos de la investigación. El investigador, a medida que va cubriendo las fases del estudio, incorpora las nuevas ideas y planteamientos que van surgiendo, lo que permite modificar y reestructurar las anteriores. Este procedimiento se va realizando a lo largo del tiempo que dura el estudio. (Albert Gómez, 2006. pp. 220-221).

Este estudio se enmarca teóricamente dentro del enfoque cualitativo porque en su objeto de estudio, los graffiti y las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística, además de las descriptivas imágenes representativas de la estética parasitaria y de los nuevos contenidos que se proponen, se hace fundamental el conocimiento y comprensión de las experiencias y los anhelos de los jóvenes escritores de graffiti, así como de las expectativas de aprendizaje de los estudiantes de Plástica y Visual de la ESO y Bachillerato. Sin olvidar los gustos del entorno social ilicitano en estos momentos históricos de principios del siglo XXI.

Serán las interpretaciones que los sujetos den acerca de su entorno las únicas que nos permitirán comprender sus actuaciones dentro de dicho marco, y las que nos den las pautas para conseguir una investigación formativa que revierta sus frutos en los asuntos del objeto de estudio tratando de mejorarlos.

Así pues, se considerarán los diferentes enfoques metodológicos de la investigación cualitativa:

- a) El método biográfico, que permita contar con los testimonios subjetivos de los individuos, de sus experiencias, de su visión particular.
- b) El enfoque etnográfico, que quiere describir un grupo social en profundidad y en su ámbito natural. Desde el punto de vista de quienes están implicados. La etnografía con una orientación temática, reducirá, como en este caso, el ámbito de investigación a un aspecto o más de una cultura.
- c) La fenomenología, que busca conocer los significados que los individuos le dan a su experiencia.
- d) La etnometodología, que se centra en la comprensión e interpretación de los sucesos y significados de la vida cotidiana.

e) El estudio de casos, que se caracteriza por el examen detallado, comprehensivo, sistemático y en profundidad del caso objeto de interés.

Esta investigación que tiene como propósito conocer en profundidad el fenómeno del graffiti y el arte urbano para considerarlo idóneo, y proponerlo, como instrumento didáctico en la Educación Artística formal, se inspira en los criterios teóricos y metodológicos de la investigación cualitativa –cuyas características han abierto este apartado-. Por lo que su objetivo más inmediato es encontrar respuestas concretas y particulares que surjan del contexto de los escritores y artistas urbanos, del contexto formativo de los adolescentes y del contexto ambiental de la gente de la calle.

El grueso de la investigación se lleva a cabo sobre el tema del graffiti en las paredes urbanas, tanto como medio de expresión y comunicación como en su vertiente artística y pedagógica, con implicaciones plásticas, históricas, antropológicas y sociales.

Esta tesis se ocupa de explorar, analizar y describir el fenómeno del graffiti y hacer relaciones y comparaciones didácticas con parte de la estética de las Segundas Vanguardias: el Informalismo europeo, el Expresionismo abstracto americano, el Pop Art, etc.; es decir, el sacralizado arte de los museos...coincidente con la plástica natural de las paredes y el arte de la calle. Después, considerar esas experiencias como recurso pedagógico para una educación artística más dinámica, cercana, democrática y responsable. Y participativa.

También se ocupa de analizar y describir, desde su posición cultural marginal, el mundo del graffiti y el arte urbano desde el punto de vista de sus protagonistas: sus obras, su entidad vandálica y artística, sus temáticas, inquietudes, pensamientos y motivaciones, su técnica y tecnología, su relación con el medio urbano, la cultura de masas, el ecosistema artístico, la sociedad, la ética, la estética, la política, etc.

Se ha centrado la línea de investigación en los recursos de la comunidad artística (medio, forma, estilo) poniendo en relación las manifestaciones artísticas espontáneas, populares y subculturales con las manifestaciones del arte establecido. El arte en el espacio público y el arte en el Museo. Considerando recursos educadores a los dos. Promoviendo la continua conducta de observar y relacionar. "...La historia del arte no suele ser acumulativa, los logros de una época habitualmente no son peldaños de los que parte la siguiente. Procede, más bien, rebelándose contra lo anterior" (García Leal, 2002, p. 249).

2.4. Modelo de investigación artística

Dentro de la 'Investigación Artística' una línea de desarrollo metodológico, entre otras, es la que corresponde a los lenguajes de las Artes Visuales. Esta línea podría denominarse 'Investigación Educativa basada en las Artes Visuales' o más sintéticamente 'ArteInvestigación Educativa'.

La investigación en Educación Artística, aunque está abierta a cualquier enfoque o estrategia metodológica, es el espacio idóneo, no el único pero sí el más propicio, para desarrollar la 'ArteInvestigación Educativa' o 'Investigación Educativa basada en las Artes Visuales'. (Marín Viadel, 2005, pp. 223-224).

Tratándose del potencial estético del entorno, paredes y graffiti, el que se propone como recurso pedagógico para la Educación plástica y visual, y las experiencias didácticas llevadas a cabo en una escuela de pintura al aire libre, este estudio no podía prescindir ni de las metodologías artísticas ni de las metodologías visuales.

Desde los primeros instantes de la entrada en el campo de estudio como observador y como observador participante, una pregunta sobrevolaba siempre sobre el disparador de la cámara fotográfica: ¿qué

fotografías mostrarían mejor al alumnado y al profesorado de Plástica la acuciante necesidad de implicarse más personalmente en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la asignatura? O, la relación del arte instituido con la realidad plástica cotidiana. O, la mejor representación de los procesos seguidos. O, las bellas muestras de los trabajos realizados...

Así pues, el tipo de datos requeridos, en principio, estaría en relación con los mejores encuadres que promulgaran la belleza plástica de la forma y la materialidad de las paredes urbanas interaccionando con el paso del tiempo, el azar y las expresiones parasitarias. Curiosamente, de cierto parecido con el aspecto de las obras del Informalismo, el Expresionismo abstracto y otros “ismos” de los museos. Estas imágenes de lo nunca visto, ¿tendrían el suficiente poder de “enganche” para incitar a disfrutar de los elementos plásticos? Es decir, la capacitación de buena parte de los contenidos contemplados en el currículum de la Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato.

Los objetivos primordiales de estas primeras imágenes capturadas con “mirada artística” y “mirada pedagógica” al mismo tiempo eran conseguir muestras del enorme recurso didáctico que podía ser la calle para enseñar a “saber ver” estéticamente. O, lo que siempre se hizo con los cuadros de los museos.

- Generar una atención selectiva –plástica y estética- sobre las paredes y zonas de graffiti, que favorezca la capacidad de: interpretación, valoración y representación del entorno urbano.
- Descubrir los valores plásticos, estéticos y funcionales del entorno real.
- Conocer las posibilidades, uso y funcionalidad de los elementos plásticos.
- Comprender el cambio conceptual del arte de hoy, como fenómeno cercano y cotidiano. El *Street art*, por ejemplo.
- Comparar la “piel” de la calle con la “piel” de los cuadros de los museos.
- Concepción orgánica de la materia y su valor emocional.
- Desarrollar hábitos de observación de las formas naturales como base de información y análisis.
- Valorar los modos de expresión visual y plástica para superar ideas preconcebidas.
- Mantener una actitud tolerante sobre el fenómeno comunicativo.
- Identificar estilos artísticos
- Múltiples posibilidades expresivas de la materia.
- Prolongación de la realidad a la cultura promocional, la moda y el diseño: publicidad, ropa, decoración, etc.

La secuencia y estructura llevada a cabo para la recopilación de estas imágenes significativas y descriptivas del objeto de estudio sería:

- Reportajes fotográficos de imágenes callejeras: paredes, muros, vallas, incisiones, dibujos, collages, decollages, graffiti, etc.
- Encuentro de similitudes, a la hora de disparar la máquina de fotos, de la realidad natural con las obras artísticas de los museos.
- Análisis comparativos: examen exhaustivo de todas las imágenes captadas del entorno urbano para descubrir y afianzar las más decisivas y esclarecedoras del estudio.
- Nombrar con “mote artístico” las imágenes provenientes de la realidad cotidiana: un “Tàpies”, un “Dubuffet”, un “Twombly”, un “Rotella”, para afianzar la circularidad.
- Atención reflexiva y centrada en los contenidos del currículum del área de Educación plástica y visual. Enfocada al conocimiento y goce estético. Depurar en la signografía como cruces, estrellas, líneas, números, letras, iniciales de nombres...como huellas del paso del hombre.
- Depurar en la signografía natural como grietas, cuarteados, decoloraciones, salitres, herrumbres...como huellas del paso del tiempo.

- Interacciones poéticas.

Las investigaciones educativas basadas en las Artes Visuales están directamente emparentadas con las Metodologías Visuales (Visual Methodologies) de Investigación. [...] La principal diferencia entre las Metodologías Visuales de Investigación, ya sean las que interpretan imágenes o las que producen imágenes, respecto a las Metodologías Artísticas de Investigación es que las primeras no tienen por qué hacer ningún énfasis en las dimensiones artísticas y estéticas del lenguaje verbal o de las imágenes visuales, mientras que para las segundas es inexcusable. [...] Una investigación que usa las metodologías visuales puede resolverse con imágenes cuya función es meramente documental; pero si el mismo problema se aborda con las metodologías artísticas la función documental de las imágenes visuales no es suficiente (ni tampoco es estrictamente necesaria). (Marín Viadel, 2012, p. 36).

A partir de este primer fondo de imágenes “obra abierta”, y que todavía continúa, se pondrá en marcha toda la indagación más holista sobre el fenómeno del graffiti y sus derivados con posibilidades educativas, atendiendo a las diferentes cuestiones que sobre la marcha irán emergiendo a lo largo del estudio de casos colectivo que se había diseñado. Este tipo de estudio se realiza cuando el interés se centra en un fenómeno, población o condición general. La indagación no es un caso concreto, sino un determinado número de casos conjuntamente. Es un estudio intensivo de varios casos.

2.5. Centros de interés y tipos de datos pertinentes

El contenido de esta investigación está formado por tres vertientes fundamentales que se entrelazan dando identidad al tema de interés que nos ocupa: los graffiti y las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística. Dichas vertientes orientarán las imágenes y las preguntas de contenido.

a) El escenario urbano, definido como potencial estético del entorno. O, la relación de la plástica del arte con la plástica natural:

¿Qué es la poética del muro? ¿Qué es el graffiti? ¿Cómo viven los escritores de graffiti el espacio urbano? ¿Cómo se comportan en él? ¿Qué les motiva? ¿Qué pintan? ¿Qué es el graffitismo? ¿Qué es el postgraffiti?...

b) El escenario escolar, definido como espacio de enseñanza aprendizaje. De la educación formal y de la educación no formal:

¿Cómo se vive la educación artística? ¿Qué aplicación y utilidad le ven los alumnos de Secundaria al área de Educación Plástica y visual? ¿Les resultan interesantes las actividades realizadas? ¿Está el alumnado a gusto y satisfecho de la pedagogía artística que recibe? ¿Cómo consideran los adolescentes el graffiti y el arte abstracto?...

c) El contexto en que se desarrolla el trabajo empírico:

¿Cómo considera la gente de la calle el graffiti y el arte abstracto? ¿Sabrían concretar la diferencia entre un graffiti y una obra abstracta? ¿Por qué el graffiti es vandalismo y la abstracción genialidad? ¿Colgarían en su casa un cuadro abstracto? ¿Y un graffiti? ¿Les gusta ver murales de calidad en la zona donde viven?...

En realidad, según Barone y Eisner (1997) los criterios básicos para localizar la ‘Investigación Educativa basada en las Artes’ son dos:

- a) se trata de investigaciones que abrigan intenciones habitualmente asociadas con la actividad artística;
- b) aparece una presencia notable de ciertas cualidades estéticas que empapan tanto el proceso de investigación como el informe final,

2.6. Fuentes e instrumentos de recogida de la información

Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez (1996, p. 145), en Medina Revilla y Castillo Arredondo (2003, p. 257), describen una clasificación de los procedimientos y técnicas de recogida de datos según los objetivos establecidos por el investigador.

OBJETIVOS

PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS

<i>Describir una situación</i>	Cuestionarios, observación no estructurada, entrevista no estructurada, escala, inventarios.
<i>Contrastar una explicación</i>	Tests, lista de control, sistema de categorías, sistema de signos, escala de estimación, entrevista estructurada.
<i>Interpretar lo que otros piensan</i>	Diario, documento biografía, entrevista no estructurada, historia de vida.
<i>Analizar lo que pienso</i>	Autobiografía, diario, observación no estructurada, fotografía, cuestionario autoaplicable.
<i>Ayudar a que otros tomen conciencia</i>	Diario, unidades narrativas, triangulación, encuesta, feed Back, grupo de discusión, técnicas de grupo.

Las técnicas utilizadas en este estudio para la obtención de datos son aquellas que, a) desde una perspectiva cualitativa (marco epistemológico: post-positivismo; posición investigadora: subjetividad.; lugar de trabajo: contexto natural; finalidad: riqueza y complejidad de los detalles descriptivos; atmósfera ideológica: aceptación de las sensibilidades posmodernas), y b) desde una perspectiva artística (principal sistema de representación de datos y conclusiones: cualidades estéticas de cualquier tipo de lenguaje: verbal, visual, musical, corporal, audiovisual, etc.), ofrecen las mejores posibilidades de conocimiento sobre el campo de estudio. Con estas técnicas se pretende llegar hasta los puntos clave de la investigación, pero dado el carácter emergente de la misma será ella la que nos sitúe ante los datos de mayor interés para este estudio.

Con este planteamiento, se han agrupado los métodos empleados en dos apartados:

- a) Recursos para observar la realidad.
 - El ‘ser humano-como-instrumento’.
 - Observación y observación participante.
 - Notas de campo.

- Fotografías.
- Fichas de observación.

b) Recursos para interrogar la realidad.

- Entrevistas-conversaciones.
- Encuestas-cuestionarios.
- Revisión de documentos.
- Dibujos y pinturas.

2.6.1. Recursos para observar la realidad

El “Ser humano-como-instrumento”

Una característica clave del estudio cualitativo es que el investigador actúa como instrumento de recogida de datos, el ser humano-como instrumento para utilizar el término de Lincoln y Guba (1985). Así pues, es imprescindible que los investigadores cualitativos se incluyan a sí mismos en la descripción de los procedimientos de recogida de datos. (Maykut y Motehouse, 1999, p. 177).

Juan Llorens Alonso (1949), nace en Elche, ciudad donde vive y trabaja. Artista plástico, pintor. Su primera exposición individual tuvo lugar en Elche el 10 de agosto de 1970. Profesor de la Escuela de Pintura CAM “Hort del Xocolater”. Dinamizador pedagógico del Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Colaborador cultural del diario *La Verdad*. Cofundador del colectivo artístico Esbart Zero. Licenciado en Psicología. Admirador del arte infantil, del arte *outsider* y del *graffiti* y sus derivados. Especial simpatía por los cuadernos de viaje.

A partir del año 1985, se irán fusionando las actividades artísticas, pedagógicas y sociales.

MONOGRAFÍAS DIDÁCTICAS: “Lo común” (1985), “Lo propio” (1987), “Sergio y Emma (Principio de algo)” (1987), “Escuela de Pintura *Hort del Xocolater*” (1988), “La otra exposición” (1991), “Vallas” (1992), “A propósito de Joan Miró” (1993), “Grapas” (1995), “Mail-Art” (1998), “Toros” (2001), “Bodegons” (2001), “Segona Mostra internacional d’Art postal a Elx. L’Home” (2006), “Comunicació” (2011).

COLUMNAS DE PRENSA: “Tacatac para una exposición I” (1985-86), “Tacatac para una exposición II” (1986-87), “Tacatac para una exposición III” (1987-88), “Graffiti d’amor” (1987-88), “La baldosa” (1989-90), “La pérgola I” (1989-90), “La pérgola II” (1990-91), “Exposiciones” (1992-93), “A brochazos I” (1992-93), “A brochazos II” (1994-97), “A brochazos III”, 1998-2002), “Entornos específicos I” (2003-2007), “Entornos específicos II” (2008-09), “Entornos específicos III” (enero-abril 2010), “Entornos específicos IV” (mayo-diciembre 2010), “Entornos específicos V” (en curso).

EXPOSICIONES DE ESBART ZERO: Elx (1987), Pobla Tornesa (1988), Managua (1988), León, Nicaragua (1988), Granada, Nicaragua (1988), Crevillent (1989), Alicante (1989), Valencia (1989), Castelló (1990), Elx (1990), Villena (1990), Avignon (1991), København (1991), Alcoi (1992), Alacant (1992), Alacant (1993), Elx (1994), Zaragoza (1997), Elx (1997), Bayamo, Cuba (1998), Guantánamo, Cuba (1998).

PROYECTOS: “Investigación sobre el bodegón” (Elche 1985-2005), “Projekt LIV” (København 1990), “Proyecto Víbora” (Mural más grande del mundo, Elche 1991), “Presentación del Arte postal” (Elche, 1992), “Proyecto Rin Ric (Rincones de Ricote)” (Ricote, 1995), “Jornadas de pintura al aire libre en

Orxeta” (Orxeta 2004), “Taller de Pintura Mercé Rodoreda” (Elx 2005), “Cuadernos Viajeros” (Elx 2010).

Observación y observación participante

Si bien, al principio, mis primeros contactos con el campo de estudio más bien serían teóricos y los propios de un ávido coleccionista de imágenes de manchas y signos sobre las paredes, muchas veces con las citas implícitas de la abstracción informalista en la cabeza, no tardaría en llegar la necesidad de una completa inmersión en el mundo del Graffiti y mantener un rol “colegui” con toda la colectividad de escritores de graffiti *hip hop*. La observación participante:

Es una de las técnicas en las que se implica el investigador de manera directa con la realidad y se hace participante interviniendo en ella. Esta observación puede ir acompañada por una rejilla de observación en la que se describan situaciones que el investigador irá anotando y también por las notas de campo o el diario, en el que puede describir la situación que analiza. (Medina Revilla y Castillo Arredondo, 2003, p. 259).

Continuando con la subjetividad admitida del “investigador-como-instrumento”, referida en el apartado anterior, mi viaje de ahora seguiría el rumbo a esos paraísos de la libertad de los que tanto había oído hablar y de cuyas originales producciones estaba tan enamorado. Lo más inmediato ahora era conectar con las tribus urbanas de la ciudad para comprender y valorar los graffiti desde su punto de vista, como expresión creativa y como representación cultural; para conocer e identificar mejor los elementos y factores de producción de sus obras. Dadas las similitudes tan sorprendentes de nuestro “pelaje”, las frecuentes relaciones de campo con mi empático rol de artista-profesor-investigador serían siempre de lo más respetuosas y cordiales, incluso esperanzadoras para la colectividad “vandálica”.

Ni que decir tiene, esta observación participativa, incluso gestionando permisos para poder pintar, iba a ser muy emocional para mí, pues la comprensión de sus conductas me trasladaría a pasajes casi olvidados de la propia adolescencia: aquella asfixia que sólo la trasgresión podía hacer respirable. El estudio directo del medio haría que me sintiera como un antropólogo en otras tierras. Y las sosegadas observaciones de los “nativos”, me permitirían contrastar las informaciones obtenidas por los cuestionarios y demás instrumentos de recolección de datos.

Las oportunidades para la observación eran imprevisibles. Cada vez conocía a más implicados en los asuntos del graffiti y los escenarios se diversificaban: encuentros y festivales, concursos, quedadas de grupo, encargos... Y barecitos a manta.

Asimismo, idéntica investigación abierta se intensificará en los escenarios promovidos desde las experiencias didácticas al aire libre en la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater, todos los sábados por la mañana, alrededor del graffiti y sus derivados. La atención constante a los problemas o éxitos que se les presentaban a los estudiantes en sus realizaciones plásticas, serviría para enfocar las reflexiones sobre la realidad artística que vivían los adolescentes en los institutos y en los hogares.

Con la observación continua, irán emergiendo nuevos asuntos de interés no contemplados con anterioridad, pero que pueden proporcionar un mayor atractivo o representatividad de lo que se quiere averiguar, desde la perspectiva global que se viene observando. Incluso llegando a cambiar de pretensiones.

Notas de campo

- [...] Spradley (1980: p. 69-72) propone cuatro formas de notas de campo para la documentación:
- .- Relatos condensados en palabras individuales, oraciones, citas de conversaciones, etc.;
 - .- un relato ampliado de las impresiones de las entrevistas y contactos con el campo;
 - .- un diario de trabajo de campo que, como un diario, “contendrá...las experiencias, ideas, temores, errores, confusiones, avances y problemas que surgen durante el trabajo de campo” (1980: p. 71);
 - .- Notas sobre los análisis y las interpretaciones, que comienzan inmediatamente después de los contactos de campo y se prolongan hasta acabar el estudio. (Flick, 2004, pp. 186-187).

El cuaderno (o diario) de campo desempeña un papel importantísimo en la tarea de observación. En definitiva es un *diario* de la investigación. En el cuaderno de campo se anotan las observaciones que se van realizando, las impresiones que se van teniendo durante la investigación, las ideas que sugiere el trabajo decampo, etc. Se trata de un documento abierto donde se van apuntando retazos de información de forma impresionista, sin mucha elaboración.

Los cuadernos de trabajo de esta investigación tienen todo el aspecto de un variado *collage* de apuntes, dibujos, fotos de carnet de los colaboradores, fichas índice de los reportajes, documentos y, sobre todo, los recortes de prensa de mis columnas “Entornos específicos” publicadas en el periódico *La Verdad*; auténticas crónicas de viaje por lugares desconocidos. Estos informes de campo se realizaban después de cada periodo de observación directa y trataban de ofrecer una descripción fidedigna de los escenarios, de las acciones y de las palabras de los sujetos, junto con la incorporación de otros datos conseguidos más a distancia, como pueden ser los cuestionarios o los documentos. Otras veces se incorporarían citas de anclaje, sacadas del marco teórico de referencia, por si alguien quería profundizar más en los asuntos tratados. Siempre buscando el carácter didáctico de la comunicación. Y en las anotaciones más apasionadas de estos escritos al presente no se podrá evitar mi tono defensor de las costumbres artísticas de estas “tribus” en comparación con las cándidas pretensiones de trascendencia de los *artistas-genio* del lugar. Modernidad/Posmodernidad.

Siguiendo los enfoques metodológicos de la ‘Investigación Artística’:

La ‘auto-etnografía’ es una modalidad de investigación que despliega múltiples capas o estratos de conciencia con el propósito de establecer conexiones entre lo personal y lo social o cultural, y tiene un marcado carácter autobiográfico, ya que se centra en los aspectos sociales y culturales de la experiencia personal. [...] En estos enfoques metodológicos no se trata en absoluto de hacer un estudio de sí mismo sino de investigar a través de la propia subjetividad: es un proceso desde la “observación participante” hacia la “observación de la participación”. (Marín Viadel, 2005, p. 248).

La publicación de estos ‘auto-informes’ serviría de detonante social y político para nuevas interpretaciones y consideraciones del campo de estudio. Y los sucesivos recortes de papel de periódico se irán pegando en las páginas del cuaderno para su lectura por todos los colaboradores implicados en la investigación, así como de cualquier interesado. Este cuaderno iba siempre al lado de la máquina de fotos en perfecta interacción. Igualmente disponible para las anotaciones personales de cualquier participante. Otras veces serviría de tablón de anuncios. Todo valdría para impregnar las páginas de realidad.

Esta bonita cronología visual de todo lo realizado concedería seriedad científica a lo que llevábamos entre manos y sería de gran ayuda para la comprobación con todos los participantes. Asimismo, sería crucial a la hora de animar las siguientes colaboraciones y actividades.

Este diario de a bordo en varios tomos, desde un principio, y con el fin de guardar el mayor decoro con la temática, optaría por los *black book* de los escritores de graffiti; cuadernos apaisados de papel normal A4 con tapa dura negra, que fabrica la casa de sprays Montana. Los artistas urbanos los utilizan para sus bocetos previos, para mostrar sus mejores hazañas y para las dedicatorias entre colegas.

Sorprendentemente, este género de los cuadernos de dibujo cobró un inusitado interés entre el alumnado de la Escuela de Pintura, que dio lugar a la dedicación de un curso entero a tomar apuntes del natural en hojas de bloc. Y la maravillosa oportunidad de poder hablarles de los cuadernos de viaje y los cuadernos de artista.

Material fotográfico

Una investigación basada en la fotografía es aquella que utiliza la fotografía como modelo de visualización, lo que quiere decir que lo utiliza por sus cualidades estéticas, como medio de representación, entendiendo que es conocimiento fotográfico el que puede influir decisivamente en el cariz de la investigación y aportar nuevos enfoques. Las Metodologías de Investigación basadas en las Artes proponen que el método de investigar sea artístico, es decir, que contenga, utilice y manifieste cualidades estéticas en todo el proceso de investigación o en una parte sustantiva del mismo. Por tanto una metodología de investigación fotográfica basada en las artes usa las cualidades estéticas fotográficas como instrumentos fundamentales de indagación. Dicha investigación será educativa cuando sus métodos y objetivos se apliquen a la resolución o planteamiento de problemas en el campo de la educación. (Roldán, 2012, p. 56).

El enorme placer de construir un corpus suficiente de imágenes que mostraran la esplendorosa belleza plástica incrustada en las paredes urbanas sería el principal logro de este viaje. Después, hacer ver esa riqueza plástica natural bajo los presupuestos teóricos de las Segundas Vanguardias (citadas visuales indirectas) a la comunidad educativa, formadores y alumnos. Finalmente, proponer a consideración el fenómeno del graffiti como recurso para la educación plástica y el arte contemporáneo en especial.

Así es que disponía de la máquina de fotografiar para transmitir esas ideas e ideales en lenguaje fotográfico. Para hacer visible lo que no se ve a simple vista. Para educar la mirada hacia la pintura abstracta. Es decir, estábamos de lleno en la Investigación Educativa basada en las Artes Visuales.

Estas imágenes mediadas por mí conllevarían las diferentes *funciones* que la imagen puede cumplir:

- .- La función *motivadora*: captación de interés.
- .- La función *catalizadora*: selección de las imágenes más apropiadas.
- .- La función *vicarial*: la transmisión de un contenido concreto.
- .- La función *redundante*: ilustración de contenidos transmitidos por escrito.
- .- La función *comprobante*: demostración y verificación de algo.
- .- La función *lúdica*: recreación para el espectador.
- .- La función *informativa*: transmisión de informes y datos.
- .- La función *sugestiva*: alto nivel de atracción.

Los reportajes fotográficos sobre las manchas y texturas de las paredes, y de los distintos tipos de graffiti, se han hecho atendiendo a múltiples consideraciones conceptuales, estéticas, artísticas y pedagógicas: unas, para describir y demostrar todas las categorías del graffiti, tanto del tradicional, del *hip hop*, como del postgraffiti; otras, interesadas en la propia materialidad de los muros y cuanto allí hubiese podido ocurrir con el paso del tiempo y otras, recurriendo a la astucia de enfocar estructuras puramente abstractas que

obliguen a contemplar sin distracción los exclusivos elementos constituyentes de la Plástica y su sintaxis; cada disparo respondería a la concreción de un conjunto estético de puntos, líneas, colores, etc.

En la cacería de estas imágenes, sacadas de la realidad cotidiana, tendrá razón Dondis (1976: p. 31): *“Lo que uno ve es una parte fundamental de lo que uno sabe, y la alfabetidad visual puede ayudarnos a ver lo que vemos y a saber lo que sabemos”*.

Pero la máquina fotográfica también tendrá que dar cuenta de las características de los distintos escenarios del campo de trabajo y de las diversas actividades llevadas a cabo en los mismos:

- .- Reportajes fotográficos de paredes y graffiti: soportes, signos, expresiones comunes, etc.
- .- Reportajes fotográficos de actuaciones graffiteras y de arte urbano.
- .- Reportajes fotográficos de aproximaciones didácticas en los diversos escenarios educativos.
- .- Reportajes fotográficos de experimentaciones artísticas y las muestras de los trabajos.

La foto documental no es neutra, es inteligente. Lo que entendemos como “mostrar la realidad” siempre oculta muchos sesgos que muestran información de forma selectiva. No se puede confiar en el poder del realismo (como tantas veces hacen los fotógrafos, los diseñadores de campañas y el propio público), porque la cámara no sabe lo que debe potenciar y no sabe lo que debe silenciar. Es difícil que una sola imagen logre este objetivo, incluso los mejores fotógrafos han trabajado con series. Por eso creemos que el uso de secuencias, ensayos visuales, montajes de diferentes imágenes o series favorecerían un mayor control en el mensaje que se está construyendo [...] (Roldán, 2011, p. 154).

La presentación del Informe de resultados de esta investigación se determina, esencialmente, por los documentales fotográficos resultantes de todo el material recopilado y seleccionado mientras ha durado el estudio (2002-2013). Todas las imágenes se han dispuesto en categorías y grupos de significado que abarcan tanto el marco teórico de referencia como los desarrollos in situ del marco empírico. O, el archivo como montaje: “..., las imágenes de Baldessari, seleccionadas y extraídas de su contexto original y de su significado evocativo primitivo, crean un conjunto de signos cuyos significados dependen de su ubicación en un nuevo marco narrativo que, a su vez, viene definido por la propia selección y combinación de imágenes” (Guasch, 2011, p. 111).

RECOPIACIÓN FOTOGRÁFICA

Se subraya que este trabajo de recopilación fotográfica es un documental visual fundamental de la investigación, ya que muchos de los muros que se han fotografiado seguro que se perderán por la propia forma efímera de esta manifestación artística y este trabajo permite la clasificación y datación de los distintos estilos.

Por otro lado, declarar que en las exploraciones de este viaje nunca se pretendió catalogar razonadamente la obra de los escritores de graffiti o de los protagonistas del arte urbano. La disposición prevista es la del simple transeúnte que percibe un estímulo plástico y estético. Semejante a cuando queda impactado por un anuncio...sin saber la autoría del creador. Donde la experiencia estética a veces puede emanar de la casualidad material y mental de la relación. Una oportunidad de arte conceptual si se quiere.

Todas las fotografías seleccionadas para los distintos capítulos provienen del archivo particular del investigador, realizadas expresamente para este trabajo. Un vasto fondo de imágenes de la piel de la ciudad que todavía hoy continúa ampliándose por simple y pura enfermedad ya. Tal vez mi ruina, puesto que paso a papel todas las capturas.

PRESENTACIÓN DE FOTOS

Así las cosas, habiendo considerado que todas las fotografías responden a un continuum de paredes fragmentado sólo por la subjetividad, y puesto que todas las fotografías son del mismo autor, es por lo que se ha optado por presentar todas las imágenes de los documentales sin numerar y sin pie alguno. Se hace la analogía de estar inmersos entre las paredes de la ciudad y donde la sola focalización de la mirada encuadra selectivamente determinados metros o centímetros de superficie plástica, signica, artística o pedagógica. En este caso, habrá sido con el visor de la máquina de fotos.

Después, siguiendo la analogía del paseante, se ha creado la "propia selección y combinación de imágenes". Así pues, la presentación de las fotografías en este trabajo, bajo el pacto del mínimo ruido, quiere adoptar combinaciones y composiciones más difusas y simbólicas. Sobre todo se intenta ofrecer al lector el mayor metraje visual y nitidez de texturas de lo representado.

Con el fin de disfrutar al máximo de la plástica de estas realidades naturales y mediadas, algunas composiciones adoptan la horizontalidad de la página, sacrificando así el punto de vista normal del libro. Lo que obligará al amable lector a hacer giros "solidarios" del libro a la hora de observar las imágenes. Algo parecido a lo que también se ha tenido que hacer con algunos de los documentos aportados con el fin de poderse leer.

Fichas de observación

La observación permite entrar en contacto con la realidad que se está investigando, conocer mejor el caso, ajustar la teoría previa, el cuestionario y la guía de observación. Para ello la observación tiene que ser discreta y no intervencionista. La persona que observa no debe ni manipular ni estimular a los actores (o la situación) que analiza porque influiría en los acontecimientos y, en consecuencia, sesgaría sus conclusiones.

Previo al trabajo de campo se suele elaborar una guía de observación que se deriva del mapa de teorías e incluso de los temas identificados para el cuestionario. Se trata de una guía que contiene todas las observaciones posibles y que pueden ser relevantes para su estudio. (Coller, 2005, p. 85).

Las dos fichas o guías de observación que se han elaborado para la propuesta educativa de Plástica y Visual en Secundaria y Bachillerato, son dos auténticas chuletas que abarcan prácticamente todo el marco teórico considerado sobre el arte de la calle y el arte de las segundas vanguardias. A fin de cuentas, lo que en la *Ficha de observación del arte de la calle* y la *Ficha de observación del arte de los museos* (Anexos 2 y 3) se pide a los estudiantes es un fondo de imágenes parecido al presentado por mí en el Informe de resultados de este estudio. Es decir, imágenes representativas de los nuevos contenidos que se están considerando y relacionando. Aventura visual y experiencia estética.

Y en los análisis comparativos de las dos Fichas de observación se descubrirán formas estéticas de la piel de la calle de un enorme parecido y coincidencias con las formas estéticas que nos suenan o vemos a diario. Unas veces por los medios de comunicación; otras, por el diseño y la moda y otras, por el arte de los museos. Señal inequívoca de que el arte no es un hecho aislado, sino un producto de la sociedad que va dando vueltas...lo contamina todo...y sale contaminado a su vez.

Al habla el "graffitero" francés André, que colaboró en la colección de Pierre Bolmain: "Estaba predestinado: la moda debía interesarse algún día por el arte de la calle. El *graffiti* es el único modo de expresión que aún es cien por cien *underground*. Hoy en día está prohibido hacer graffiti en la calle bajo pena de multa o de prisión. Esta subversión ha atraído a los diseñadores de moda, que con frecuencia juegan a ser grandes rebeldes. Es toda la provocación..., pero sin sus inconvenientes". (Cano, 2001, p. 58).

2.6.2. Recursos para interrogar la realidad

Entrevistas

El empleo de las entrevistas para llevar a cabo el estudio se fundamenta en la necesidad de indagar en las opiniones y valoraciones de los diferentes informantes, para poder determinar explicaciones en referencia a los problemas de interés tenidos en cuenta en el diseño del estudio. En la investigación cualitativa se utiliza, y se recomienda primordialmente, la entrevista llamada abierta, no estructurada o en profundidad, que parte de la observación participante:

Las conversaciones informales que el investigador inicia y dirige mientras se encuentra en el escenario son un tipo de entrevista no estructurada. Con el foco de investigación en mente, el investigador pregunta discretamente y escucha con atención con el fin de comprender qué es lo importante conocer sobre el escenario y sobre las experiencias de la gente. Estas conversaciones intencionales no han sido previstas con anterioridad. (Maykut y Morehouse, 1999, pp. 96-97).

La entrevista permite acercarse a los informantes y recabar información sobre sus pensamientos y sentimientos, y corroborar estos datos con los obtenidos por otras fuentes de información, como los cuestionarios o los documentos. Lo que se llama “triangular la información”. Para este estudio de casos las entrevistas más bien son “conversaciones” surgidas sobre la marcha en los tres contextos considerados: artistas urbanos, estudiantes de Secundaria y entorno social.

Las charlas con los graffiteros informantes podían tener lugar en mi casa o en la de ellos, en los escenarios de actuación, en las esperas de cafeterías y bares o en los trayectos con el coche. Pero debido al perenne estado de broma en que se encuentran estos individuos cuando están juntos, la indagación tendrá que ser muy prudente. No obstante, a fin de cuentas se corroboraba lo que venía apareciendo en los cuestionarios o en las entrevistas de los colegas en las numerosas revistas de la cultura *hip hop*. Se respiraba el compañerismo del movimiento. Y un encomiable compromiso con la obra bien hecha, requiriendo incluso el parecer o la ayuda del otro; creándose “grupos de discusión” interesantísimos. Debido a los especiales factores de producción de sus obras, auténticos malabarismos de pies y manos, las oportunidades de diálogo, más allá de las curiosidades técnicas, tendrían que darse en los descansos, en donde los veías cansados de verdad y todavía pendientes de si la pieza iba a salir o no. Pero también era el rato de los porros y las birras... Así es que lo mejor sería observar, fotografiar y preguntar más tarde en el coche o en otra ocasión. Ya era bastante que, en casa, tranquilitos, me venían rellenando los cuestionarios abiertos creados para “dejarse oír”.

Distinto panorama serían las entrevistas mantenidas en el escenario de la Escuela de Pintura, donde la paciente ejecución de los trabajos al aire libre invitaba a la charla relajada, sobre todo cuando les tomaba la paleta y me sentaba en su silla para echarles una mano. El clima de “confesión” era palpable y la verdad es que resultaba bastante penoso escuchar la gran devoción que se seguía teniendo por el dibujo y la pintura y la no menos resignación con que se iba asumiendo que eso era “para otros”. Y todas las conversaciones llevarían a decir más alto y beligerante... lo que ya había venido apareciendo en los cuestionarios abiertos preparados para los alumnos de la ESO y Bachillerato. También, estas oportunidades de diálogo son las que orientarán unas actividades u otras que tengan en cuenta los intereses del alumnado, de la Escuela y de la investigación.

Por último, el pronunciamiento del ambiente social sobre estos temas vendrá dado de forma espontánea en cualquier lugar o situación, marcando diferencias significativas con respecto a las manifestaciones escritas vertidas en las encuestas.

El miedo al “qué dirán” conducirá a guardar las apariencias en las respuestas escritas al cuestionario y se hará por presentar un talante mucho más democrático, comprensivo y generoso que en las manifestaciones de viva voz, repleto de intolerancia, castigos ejemplares para los escritores de graffiti y sospechas de tomadura de pelo en los pintores abstractos. “¡Yo no soy tonto!”, era el metamensaje.

Por otro lado, habiendo escuchado los sinceros testimonios de los adolescentes respecto a su educación artística, la verdad es que sorprende el gran fundamento y conocimiento de las respuestas y reflexiones de la gente de la calle cuando se manifiesta en serio sobre asuntos que, por simple abandono en su momento, deberían ser más desconocidos. ¿El aprendizaje difuso?

Cuestionarios

Una de las técnicas de recogida de datos más usual es el cuestionario. Se le puede definir como una técnica estructurada que permite la recogida rápida y abundante de información mediante una serie de preguntas orales o escritas que debe responder un entrevistado con respecto a una o más variables a medir. (Albert Gómez, 2007, p. 115).

Esta técnica es de carácter cuantitativo, obtenemos datos numéricos como pueden ser los porcentajes, pero si queremos utilizar esta técnica en una investigación de carácter descriptivo, podemos transformar este instrumento en cualitativo sin dejar de ser cuantitativo, con algunos ítems abiertos que se puedan responder. (Medina Revilla y Castillo Arredondo, 2003, p. 258).

Cuestionario para escritores de graffiti “informantes” de Elche (2003-2004)

Este cuestionario no pretendía ser una estadística, más bien contrastar todo lo investigado teóricamente y dejar la puerta abierta a la *sorpresa*. O, una posible descripción apasionada del objeto de estudio.

En un principio el formulario tan sólo se dirigía a las motivaciones personales por las que actuaban cada uno de los componentes del grupo de graffiteros con los que había llegado a cierto grado de confianza y colaboración. A las preguntas *qué, cómo, cuándo, dónde, para qué y por qué pintas*, entregadas en bares y tertulias, para ser contestadas tranquilamente en casa, respondieron algunos de los convocados con tanta sinceridad y “ganas” que por pura ambición investigadora vinieron a animar un formulario más exhaustivo; ni más ni menos que toda la fundamentación teórica del trabajo de investigación que nos ocupaba. La verdad es que era mucho pedir. Una auténtica barbaridad. Pero los chicos se portaron como si *hubiesen hecho testamento*.

Se muestran aquí los ítems abiertos que se proponían:

POÉTICA DEL MURO, LOS GRAFFITI

- . CUÉNTAME LO QUE SEPAS/ EN GENERAL
- . GLOSARIO: TAG, PIEZA, BURBUJA, HIP HOP...
- . ALGO DE HISTORIA. EL GRAFFITI HOY.

SOBRE EL ESCRITOR DE GRAFFITI

- . PREPARACIÓN Y APRENDIZAJE.
- . EVOLUCIÓN Y PRESTIGIO.
- . LOS GRUPOS DE ESCRITORES.

SOBRE LAS PINTADAS

- . TIPOS DE OBRAS U ESTILOS EN EL GRAFFITI.
- . CONFIGURACIÓN DE LAS ZONAS DE GRAFFITI.

- . FUNCIONES DE LAS ZONAS DE GRAFFITI.
- . TÉCNICAS Y SOPORTES.
- . FASES DE EJECUCIÓN.
- . UTENSILIOS EN LA PRODUCCIÓN.

ANTECEDENTES Y RELACIONES

- . EL CARTEL Y LA PUBLICIDAD. EL CÓMIC. EL ARTE.
- . EL GRAFFITI EN LA MODERNIDAD/POSMODERNIDAD.
- . EL GRAFFITI COMERCIAL.

ARTISTAS CERCANOS AL GRAFFITI

- . KEITH HARING, JEAN MICHEL BASQUIAT, JEAN DUBUFFETT.
- HÁBLAME DEL GRAFFITI EN ELCHE

ELCHE GRAFFITI

- . ILEGALIDAD, ERRADICACIÓN Y REPRESIÓN, MULTAS...
- . ESCRITORES EN ELCHE Y ALREDEDORES.
- . PINTADAS EN ELCHE Y ALREDEDORES.
- . PRECEDENTES Y RELACIONES.
- . ARTISTAS CERCANOS AL GRAFFITI.

TOMA DE POSTURA PERSONAL

- . QUÉ PINTAS (PALABRAS, CÓMICS, MUÑECOS, ESPECIALIDAD...).
- . CUÁNDO, DÓNDE (MOMENTOS, LUGARES, SOPORTES...), CÓMO PINTAS (PROCEDIMIENTOS, TÉCNICAS, LA PLÁSTICA...).
- . PARA QUÉ PINTAS (EN SENTIDO UTILITARIO Y CULTURAL, MENSAJE, PROPÓSITO...).
- . PORQUÉ PINTAS (MOTIVACIONES Y CAUSAS. FUNDAMENTACIÓN Y RAZÓN. VALORES).

BIOGRAFÍA/CURRÍCULUM

- . MOTE, GRUPO, FORMACIÓN.
- . NOMBRE Y EDAD.
- . TRAYECTORIA ARTÍSTICA.
- . RASGOS ESTILÍSTICOS.
- . PROYECTOS.

Encuesta escrita para artistas urbanos en general. Cuestionario

La elaboración de esta encuesta rápida, con poco espacio en blanco disponible para las contestaciones, se hizo más que nada para que pudiese ser contestada en el mismo escenario, donde posiblemente no volvería más, y para mitigar el posible mosqueo que pudiese ocasionar mi presencia, cargado de máquinas de fotografiar y demasiadas preguntas, entre los escritores o patrocinadores de los concursos y encuentros. Tan pronto aparcaba el coche, me dirigía a la mesa de los organizadores o jurado calificador y me presentaba como estudioso del graffiti. Acto seguido les entregaba un ejemplar de la Encuesta para que vieran la seriedad de las averiguaciones. Lo mismo haría con los artistas participantes. En algunos concursos llegaron a pedirme formar parte del jurado, pero comprendieron enseguida las razones para desestimar la invitación.

En un principio, las preguntas de la Encuesta, todas abiertas, eran muy fáciles de contestar y querían animar la inmersión más profunda en el tema de investigación. Además, servirían para la triangulación con los anteriores cuestionarios, las conversaciones in situ y las constantes incorporaciones de nuevos documentos, libros y revistas sobre todo.

El encabezamiento del Cuestionario solicitaba el nombre artístico o *tag* del escritor, la edad y la ciudad de procedencia. Para el análisis sería importante la banda de edad y el lugar de origen (Anexo 4).

A CONTINUACIÓN RESPONDE A LAS SIGUIENTES PREGUNTAS CON RELACIÓN A TU VOCACIÓN Y A TU TRABAJO. UTILIZA EL DORSO DE ESTA HOJA SI QUIERES ESCRIBIR MÁS. GRACIAS.

- 1) Área de acción.
- 2) Artistas con los que te gustaría colaborar.
- 3) Tu primer graffiti.
- 4) Fama.
- 5) Futuro.
- 6) Inspiración.
- 7) Tu definición de graffiti.
- 8) Tu definición de Street Art o Postgraffiti.
- 9) Tu definición de arte.
- 10) Tipos de obras y estilos favoritos
- 11) Utensilios. Kit de trabajo.
- 12) Aquella educación plástica de la ESO. Inconvenientes y posibilidades (por favor, desarrolla especialmente este apartado).
- 13) Tu educación artística.
- 14) Un mensajito.

Con el tiempo, y puesto que no usaban nunca la otra cara de la hoja, se podrían añadir a mano las siguientes preguntas, dependiendo de los escenarios en que nos encontráramos:

- .- El graffiti comercial por encargo. Tu opinión.
- .- El graffiti de exposición en museos y galerías. Tu opinión.
- .- El graffiti de certámenes y encuentros. Tu opinión.
- .- Los Concursos de graffiti de Mutxamel. Tu opinión. ¿Qué les falta? ¿Qué les sobra?
- .- Escribe aquí lo que te gustaría decir sobre el graffiti...y nunca te preguntaron.
- .- Escribe aquí tu historia de vida alrededor del graffiti.
- .- Todo eso de la ilegalidad del graffiti.

¿Qué piensa la gente de la calle? Cuestionario

Este formulario, de carácter estructurado y libre a la vez, está inspirado en el cuestionario del mismo nombre, “¿Que piensa la gente de la calle?” que el escritor y periodista canario Luis Renart Escaler desarrolló para su libro *Graffiti* (1994: pp. 69-70). Se diseñó para pulsar el ambiente histórico de la sociedad en general sobre las dos posibles bestias negras del arte moderno y contemporáneo: la abstracción y los graffiti. Pero también se hizo pensando en que sería una buena manera de suavizar el impacto de los cuestionarios a los adolescentes de la Escuela de Pintura. Los padres de los alumnos serían los primeros invitados a rellenar las encuestas, atendiendo a las bandas de edad, estudios y profesión. Después, estas hojas se irían pasando a toda la gente de los distintos contextos que se presentasen, talleres sociales

mayormente, y se devolvían rellenos al cabo de unos días. Nunca les pedía prisa; pero sí sinceridad. (Anexo 5).

Con el fin de quitarle solemnidad al asunto, se optó por una redacción coloquial en los ítems introductorios, de tipo cuantitativo, que condujera de una manera rodada hasta las preguntas abiertas más interesantes, de tipo cualitativo. Y donde ya se contaba con el espacio en blanco suficiente para una contestación breve.

En esencia, las preguntas decisivas, numeradas en el Cuestionario, para anclar la investigación en la sociedad que nos rodeaba serían las siguientes:

- 1) ¿Cómo considera la pintura abstracta? (Pregunta nº 1).
- 2) ¿Por qué cree que la gente pinta abstracto? (Pregunta nº 3).
- 3) ¿Cómo considera los graffiti y sus derivados como pegatinas, plantillas, etc.? (Pregunta nº 4).
- 4) ¿Por qué cree que la gente pinta graffiti? (Pregunta nº 8).
- 5) ¿Sabría concretar la diferencia entre el arte abstracto y el graffiti? (Pregunta nº 9).

Encuesta escrita para alumnos de la ESO y Bachillerato. Cuestionario

Características:

Los criterios e indicadores tenidos en cuenta para la redacción de los diferentes ítems del Cuestionario responden a las siguientes variables:

- 1) Motivación hacia el área: expresión, creatividad, temporalidad;
- 2) Apreciación con respecto al arte actual: percepción, producción, comunicación,
- 3) Lenguaje: elementos y conceptos plásticos;
- 4) Competencia visual: imagen, diseño;
- 5) Competencia cultural: estética, entorno, arte; y
- 6) Taller: procedimientos, técnicas, materiales.

La Encuesta definitiva se concretó en un total de 38 preguntas de respuesta abierta, repartidas en las variables antes señaladas, de evidente pertinencia para el alumnado de Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato. Con inspiración de las variables e indicadores considerados por Juan José Morales Artero en su tesis doctoral *La evaluación en el área de Educación visual y plástica en la Educación Secundaria Obligatoria* (2001).

En cuanto a los datos de identificación y variables de clasificación se ha requerido el nombre (para dar seriedad al cuestionario de cara a los alumnos, pero que no se considerará), la edad, curso y sexo.

Se muestran en el cuadro siguiente los indicadores seguidos para la creación de la Encuesta escrita para alumnos de la ESO y Bachillerato, respecto del currículum del área de Educación plástica y visual.

VARIABLES IMPLICADAS	INDICADORES PARA PUNTOS DE VISTA Y EXPECTATIVAS
MOTIVACIÓN HACIA EL ÁREA: EXPRESIÓN, CREATIVIDAD, TEMPORALIDAD.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Aplicación y utilidad del área de Plástica y Visual. 2. Opinión sobre las actividades. 3. Opinión sobre la didáctica. 4. Opinión sobre la temporalidad. 5. Opinión sobre los recursos. 6. Propuestas metodológicas.
APRECIACIÓN RESPECTO AL ARTE ACTUAL: PERCEPCIÓN, PRODUCCIÓN, COMUNICACIÓN.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Consideración del arte abstracto. 2. Comprensión del medio más allá del tema. 3. Posibilidades de comunicación plástica. 4. Relaciones formales y significativas. 5. Consideración del arte de la calle.
LENGUAJE: ELEMENTOS Y CONCEPTOS.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Distinción de los elementos plásticos: punto, línea, textura , etc. 2. Distinción de las interrelaciones plásticas: Forma-fondo, armonía, contraste, etc. 3. Trasladar al lenguaje plástico ideas y mensajes de otro lenguaje.
COMPETENCIA VISUAL: IMAGEN, DISEÑO.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Conocimiento de los géneros iconográficos: cómic, cartel, ilustración, etc. 2. Signos y símbolos: señalética, logotipos, letras, etc. 3. Conocimiento del graffiti. 4. Distinción de la morfología de las piezas de graffiti hip hop: estilo 3D, letras pompa, estilo salvaje, etc. 5. Conocimiento de las distintas formas de arte urbano: plantillas, pegatinas, etc.
COMPETENCIA CULTURAL: ESTÉTICA, ENTORNO, ARTE.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Preferencia de estilo: abstracto, figurativo. 2. Preferencias artísticas: arte de la calle, arte de los museos. 3. Interés por asistir a exposiciones. 4. Posibilidades pedagógicas del arte de la calle. 5. Interpretación y valoración de la poética del muro: el paso del tiempo y el azar. 6. Los graffiti como expresión creativa y como representación cultural.
TALLER: PROCEDIMIENTOS, TÉCNICAS, MATERIALES.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Curiosidad por los elementos y factores de producción del arte abstracto. 2. Deseos de experimentar con arenas y técnicas mixtas propias del arte informalista. 3. Curiosidad por los elementos y factores del arte de la calle. 4. Deseos de experimentar con sprays, plantillas y demás útiles del arte urbano 5. Conformismo con saber dibujar y pintar los temas de siempre: bodegones, etc. 6. Conformismo con practicar con los materiales de siempre: ceras, rotuladores, lápices, etc.

Por lo que respecta a la formulación de las preguntas, todas acaban con la doble interrogación “¿Por qué?” Con el fin de concluir más las respuestas y subrayar que se trata de un cuestionario preparado para una investigación cualitativa.

Estos cuestionarios se repartirían los sábados, en las clases al aire libre de la Escuela de Pintura, y se pedía que los rellenaran reflexivamente en casa, a ratos si era menester, no había prisa para entregarlos. Pero, por favor, la máxima atención y sinceridad. (Anexo 6).

Documentos

Se trata de cualquier tipo de material que ha sido elaborado por otras personas y que hace referencia al caso estudiado o a cualquier situación que se produzca dentro del caso. Pueden adoptar formas diversas: actas de reuniones, organigramas, convenios, notas internas, carteles de propaganda, cartas personales, artículos de prensa, acuerdos escritos, informes de auditorías (internas y externas), mapas, descripciones de puestos de trabajo, artículos académicos sobre el mismo caso, partidas de bautismo, diarios, declaraciones grabadas, documentos gráficos. Los documentos pueden servir como fuentes de información de primera clase en la medida que se analizan para alcanzar alguna conclusión relevante para el argumento general de la investigación. En el caso de los documentos se puede pensar en realizar un análisis de contenido (cualitativo o cuantitativo en función de las necesidades de cada caso).

Los documentos también pueden ser materiales de segundo orden en la medida en que ayudan a corroborar alguna idea o situación que se ha observado o analizado, pero no son objeto de análisis primario. En este caso, los documentos forman parte de la estrategia de triangulación que se suele seguir en los estudios de caso para darle coherencia, fiabilidad y solidez a los datos. Su objetivo es contrastar lo que se ha encontrado en otras fuentes de información, (Coller, 2005, p. 80).

Libros y catálogos sobre arte y graffiti, manifestaciones de artistas urbanos en revistas especializadas, artículos de prensa sobre el tema, cuadernos de bocetos de los escritores de graffiti, diseños de ropa, pegatinas, etc., han sido elementos muy valiosos y definitorios, más que nada al principio de la investigación, para la mejor concreción del marco teórico de referencia que ha ido refinándose a medida que avanzaba el estudio empírico. Así como para el diseño más adecuado de todos los cuestionarios de opinión, guías de observación y los proyectos de actividades que se llevarían a cabo.

Eran los mismos informantes quienes me regalaban algún número de sus revistas o fanzines favoritos y quienes me aconsejaban sobre los libros imprescindibles del graffiti histórico y del más actual. Más adelante los sorprendería yo con mi librería tan repleta sobre el tema.

Por otro lado, todos los amigos y conocidos me avisarían o guardarían el recorte sobre cualquier noticia alrededor del graffiti aparecida en los medios: multas, campañas de limpieza, bases de concursos, reportajes, etc. Y las fotos de graffiti de sus viajes.

También, todos los alumnos de la Escuela de Pintura me traerían cualquier documento digno de analizar: los libros de Plástica y Visual implantados en los diferentes institutos, los blocs con los ejercicios del área de Plástica y Visual realizados durante el curso, los blocs de dibujo libre o de tiempo de ocio, las láminas o ilustraciones que les gustaría copiar, los dibujos preferidos bajados de Internet, los cursos a distancia, etc.

Así como las leyes de Educación para el currículum de Plástica y Visual de la ESO y Bachillerato.

Dibujos y pinturas

La ‘Investigación Educativa basada en las Artes Visuales’ o ‘ArteInvestigación Educativa’ o, más sintéticamente ‘ArteInvestigación’ –se trata de tres términos sinónimos- es la metodología que adopta los métodos propios de la creación artística en las artes y culturas visuales. [...]

Algunos de los rasgos más prominentes que caracterizan la ‘ArteInvestigación’ como método de investigación educativa son:

- a) Las estrategias de indagación son las propias de las artes y culturas visuales. El método se basa o fundamenta en los procesos de creación de imágenes típicos de las diferentes especialidades y disciplinas de las artes visuales.
- b) Los problemas que se abordan son los problemas educativos en general y los de la Educación Artística en particular. No se trata tanto de inventar nuevos estilos o formas artísticas, sino que se están aprovechando los modos propios del conocimiento artístico para esclarecer los problemas de la educación.
- c) Los lenguajes y formas representacionales prioritarias y distintivas de la ‘ArteInvestigación’ son los visuales: la fotografía, el dibujo, el vídeo, el cine, la pintura, la escultura, la arquitectura, la animación, el diseño gráfico, el cómic, la cerámica, la publicidad, los sistemas multimedia, etc. [...] (Marín Viadel, 2005, pp. 260-261).

La primera aproximación a una experiencia didáctica alrededor del graffiti y sus soportes, llevada a cabo en la Escuela de Pintura al aire libre del Hort del Xocolater, se desarrolló con alumnos y alumnas de 12-14 años. Y la idea era una sensibilización rápida de los estudiantes de Secundaria hacia el arte moderno y contemporáneo, concretamente hacia las formas propias de la abstracción lírica de la modernidad y las formas propias del graffiti y sus derivados de la posmodernidad; que ensanchara sus horizontes más allá del realismo objetivo, propio de estas edades. La mejor manera de averiguar si captaban los nuevos contenidos sería la creación de obras plásticas. Como fuentes de información.

Para esta ocasión se utilizarían las ceras blandas sobre el mismo tablero de dibujo de cada cual, un contrachapado de 50 x 40 cm., y se trataba de diseñar una “pieza” de graffiti –su nombre de pila– interactuando con la belleza “informalista” de las manchas y la suciedad del tablero por el uso y el azar, tal y como ocurre con las paredes que sustentan a los graffiti. Se ponían a prueba los conocimientos adquiridos a lo largo del curso: charlas, análisis de revistas y fanzines, catálogos de arte y graffiti, diarios de trabajo, reportajes fotográficos y observaciones in situ de actuaciones graffiteras.

Las siguientes aproximaciones didácticas se hicieron en el mismo sitio, pero con alumnas y alumnos de 15-19 años. Los tableros de contrachapado esta vez serían nuevos, recién cortados, de 60 x 60 cm. Y el material a utilizar, los óleos. En esta ocasión se experimentaría con la abstracción sobre todo y con los graffiti, pero de manera intuitiva, sin instrucción previa. Es decir, la programación era la realización de una pieza abstracta y otra de graffiti sin instrucción previa. La intención era volver a hacer más tarde dos trabajos parecidos pero después de haber tenido formación específica. Y compararlos. ¿Surgirían diferencias muy significativas?

No obstante, habrá que resaltar que todos estos proyectos artísticos estarían integrados dentro de los cursos lectivos de la Escuela de Pintura, dirigidos cada año a una unidad temática de cara a la Exposición Fin de Curso. Para los cursos entre 2006 y 2008 que se desarrollan estas experiencias sobre la abstracción y el graffiti, los temas paralelos fueron “El agua” y “Nuestra tierra”. Habiéndose concretado los trabajos a exponer en la copia al óleo de cualquier cuadro de “Nenúfares” de Monet o la copia al óleo de unas ramas de almendro en flor a remojo, a partir de una fotografía, para el primer tema; y la copia al óleo de un cuadro de “Palmeras” de Emilio Varela (pintor alicantino) o la copia al óleo de un cuadro de “Palmeras” de Sixto Marco (pintor ilicitano) para el segundo tema. La mirada puesta ahora en la apreciación y comprensión de las pinceladas del Impresionismo: el manchado, los empastes, los trazos... Saber ver para saber hacer.

La ‘Investigación basada en Imágenes’ es especialmente interesante porque en ella se debaten y evalúan las posibilidades de las imágenes en la actividad investigadora, ya sea como sistema de recogida de datos, de análisis de situaciones, de descubrimiento de nuevos temas y enfoques, y de presentación de ideas y conclusiones. La ‘Investigación basada en Imágenes’ propugna que las imágenes, ya sean gráficas, fotográficas, cinematográficas, digitales, etc., son un medio o sistema de representación del conocimiento tan aceptable como el lenguaje verbal o el lenguaje matemático, y en algunos casos incluso más interesante

y apropiado que los dos anteriores. Por lo tanto, las obras características de las artes visuales, que son siempre imágenes, pueden considerarse idóneas en investigación. (Marín Viadel, 2005, p. 234).

2.7. Procedimientos de análisis de datos

2.7. 1. Tratamiento y análisis de los datos

En la investigación cualitativa, el tratamiento y análisis de los datos está basado en cierta forma en la característica de tratarse de un proceso continuo e inductivo, de tal forma que el análisis se realiza según lo que es significativo para los participantes. Los resultados de la investigación evolucionan a partir de la formación sistemática de categorías homogéneas de significado que se derivan de los datos por inducción. (Albert Gómez, 2006, p. 182).

En los dos contextos principales de esta investigación, las expresiones callejeras y la educación artística, la obtención de los datos ha sido por observación participante y conversaciones, por imágenes fotográficas, por contestación a cuestionarios y por análisis de documentos y muestras de trabajos artísticos. Y serán las experiencias en el medio y las reflexiones conjuntas de los informantes y del investigador quienes habrán ido modificando los modos de obtener los datos. El análisis de los datos, al igual que el proceso de investigación cualitativa, será flexible y abierto. En modo alguno estará orientado a que se cumplan unas hipótesis determinadas de antemano.

Siguiendo a M^a José Albert Gómez (2006):

- El primer paso para el análisis de los datos será *revisar el material* recogido. Los datos deberán estar completos, tener buena calidad.
- El segundo paso será *establecer un plan de trabajo*. Es el momento de revisar los documentos, analizar las notas de campo, etc., contrastando la información obtenida.
- El tercer paso será la *reducción de los datos*, seleccionar la información para hacerla más manejable (categorización, codificación, agrupamiento y/ o síntesis).
 - . Una vez identificadas las unidades de análisis (unidades de significado) se establecerán las categorías de análisis; las categorías son como cajones conceptuales donde vamos a almacenar nuestra información.
 - . Se identificarán diferencias y similitudes entre categorías mediante la comparación constante. La meta es integrar las categorías en temas y categorías más generales.
- El cuarto paso será *interpretar los datos*; intentando dar sentido a las descripciones de cada categoría, ubicándola en el fenómeno estudiado.
- El quinto paso será la *obtención de resultados y conclusiones*. Los productos de la investigación y su interpretación. La investigación cualitativa se preocupa por el significado que los participantes atribuyen a sus prácticas y a las situaciones en que se desarrollan. Se elaboran los modelos explicativos de la realidad investigada.

La búsqueda del significado a menudo es una búsqueda de modelos, de consistencia, de consistencia en unas determinadas condiciones, a lo que llamamos “correspondencia”. Podemos buscar modelos al mismo tiempo que revisamos documentos, realizamos observaciones o entrevistamos –o podemos clasificar registros, sumar frecuencias, y de esta manera encontrar modelos. O ambas cosas. A veces, encontraremos un significado relevante en un solo ejemplo, pero normalmente los significados importantes surgirán de las situaciones que se repiten una y otra vez. Tanto la suma categórica como la interpretación directa, dependen mucho de la búsqueda de modelos. A menudo, estos se conocerán de antemano, habrán surgido de las preguntas de la investigación, y servirán de plantilla para el análisis. Algunas veces, los modelos surgirán inesperadamente del análisis. (Stake, 2005, p. 72).

- El sexto paso será *asegurar la validez de los resultados* : a) Evaluar si recogimos suficiente información y si ésta estaba de acuerdo con el planteamiento del problema; b) Realizar un ejercicio de triangulación, comprobar si con las mismas reglas otros investigadores tomarían las mismas decisiones o similares; c) Obtener una retroalimentación directa de los sujetos, al menos a una muestra de los sujetos, se les pide que confirmen o refuten nuestras interpretaciones y ver si captamos los significados que ellos trataban de transmitir, así como si nuestras descripciones estuvieron acertadas.

La escritura de las progresivas crónicas de campo “Entornos específicos”, publicadas en el periódico *La Verdad* en forma de columnas pedagógicas, harían de lugar de reflexión para todo lo que se venía presentando en el campo de estudio. Con la escritura de estos informes parciales de resultados, basados en la observación y otros datos, esparcía al viento descripciones narrativas y asertos que concluían todo lo descubierto e interpretado por los distintos colaboradores. Interaccionando con el tiempo histórico social y político.

Todas estas reflexiones hechas públicas nos devolverían nuevas pistas u oportunidades a las que nunca se habría llegado si las comunicaciones no hubiesen tenido lugar. Así, el valor reflexivo de preparar las columnas no sólo supondría una ayuda para el análisis de los datos, sino también para el desarrollo de nuevas ideas en torno al fenómeno del graffiti, las artes plásticas, la educación artística y el ambiente habitual. Todavía hoy, instituciones de toda índole siguen dirigiéndose a nuestro campo de trabajo para requerir algunos servicios: desde la decoración de una nave industrial hasta el embellecimiento de las medianeras de la ciudad. La investigación sobre el graffiti y sus derivados en relación con la educación artística, aireada en la prensa, ha supuesto un recurso magnífico para la triangulación de opiniones.

Actuaciones realizadas

Con el fin de resumir la secuencia y estructura del estudio llevado a cabo, a continuación se plasman las diferentes acciones practicadas durante todo el tiempo del trabajo de campo (2002-2013). Tanto los cursos de doctorado, como el trabajo de investigación para el DEA, como esta tesis doctoral siguen una escalada continua de conocimiento y comprensión del fenómeno del graffiti y los objetivos y contenidos de la educación plástica en Secundaria, sobre todo en lo que respecta al arte contemporáneo.

- . Revisión de los libros de Educación Plástica y Visual.
- . Conocimiento del diseño curricular de Plástica y Visual.
- . Relaciones del Arte con mayúscula con la realidad plástica cotidiana.
- . Citas visuales. Selección de imágenes (reproducciones) de las vanguardias artísticas apropiadas para las comparaciones pertinentes con las imágenes del objeto de estudio (los graffiti y sus soportes): Informalismo, Nuevo Realismo, Art Brut, Pop Art, etc.
- . Galería de obra personal. Como muestra de artista plástico influido por los graffiti.
- . Galería de imágenes visuales, “hallazgos”: imágenes de la piel de las paredes urbanas coincidentes – superficialmente- con las obras de los “ismos” considerados (manchas, grafismos, etc.).
- . Galería de imágenes visuales, “búsquedas”: Encuadres *didácticos* para dar a conocer los elementos plásticos.
- . Barrido bibliográfico y revisión de documentos sobre el fenómeno del graffiti. Tipos de obras y estilos. Historia. Parentesco con la industria cultural, etc.

- . Entrada en el campo: contexto graffitero, contexto estudiantil y contexto social.
- . Toma de contacto con los escritores de graffiti. Ganar su confianza y colaboración.
- . Reportajes fotográficos sobre los distintos tipos de graffiti tradicional.
- . Reportajes fotográficos sobre el graffiti *hip hop*. Concursos y encuentros.
- . Reportajes fotográficos de técnicas y fases de ejecución.
- . Reportajes fotográficos de todas las zonas de graffiti de la ciudad.
- . Consideración del graffiti –en estos momentos- como un componente de un campo más extenso, el Street Art (Arte de la calle), donde también proliferan, parasitariamente, expresiones en forma de pegatinas, posters, plantillas, etc., de evidentes relaciones con el mundo del diseño.
- . Reportajes fotográficos sobre el Postgraffiti.
- . Graffitismo. Indagación sobre los escritores de graffiti de exposición y comercial; también, sobre los artistas plásticos influidos por el graffiti.
- . Diseño de un cuestionario sobre el fenómeno del graffiti en general y del graffiti en Elche en particular. Análisis de los datos arrojados por el cuestionario.
- . Diseño de una encuesta escrita para artistas urbanos. Análisis de los datos arrojados por la encuesta.
- . Diseño de una encuesta escrita para la gente de la calle. Análisis de los datos arrojados por la encuesta.
- . Diseño de una encuesta escrita para alumnos de la ESO y Bachillerato. Análisis de los datos arrojados por la encuesta.
- . Diseño de una Ficha de observación del arte de la calle.
- . Diseño de una ficha de observación del arte de los museos. Análisis de los datos.
- . Columnas “Entornos específicos” publicadas en el diario *La Verdad*. Informes parciales de la investigación.
- . Cuadernos de campo.
- . Experiencias didácticas en una Escuela de Pintura al aire libre. Propuestas prácticas de graffiti y arte abstracto.
- . Reportajes fotográficos de ArteInvestigación. Narración articulada mediante imágenes y montajes estéticos.
- . Canalización de pintadas de graffiti en colegios e institutos.
- . Canalización de pintadas de graffiti en lugares estratégicos de la ciudad.
- . “Paredes y graffiti”, curso de doctorado (2002-2003) en la UNED, dirigido por Ana García-Sípido.
- . “Departamento pedagógico del Museo de Arte Contemporáneo de Elche”, curso de doctorado (2002-2003) en la UNED, dirigido por Ana García-Sípido.

. “Contextos sociales de las enseñanzas artísticas”, curso de doctorado (2002-2003) en la UNED, dirigido por Ricardo Marín Viadel.

. “Medidas contra Salsas rosa”, curso de doctorado (2002-2003) en la UNED, dirigido por José Gimeno Sacristán.

. “Didáctica de la Educación Plástica. Poética del muro, graffiti”, trabajo de investigación (2003-2004) en la UNED, dirigido por Ana García-Sípido.

. “Graffiti en Elche. Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística”, tesis doctoral (2005-2013) en la UNED y Universidad Complutense de Madrid, dirigido por Ana García-Sípido y Manuel Hernández Belver.

2.8. El Informe de resultados como método de reflexión

Nuestros lectores suelen estar más familiarizados con los casos que nosotros, los investigadores. Pueden aportar su propia parte de la historia. Debemos posibilitar el análisis de algunos de estos materiales para ayudar al lector a que haga sus generalizaciones. El lector tomará tanto nuestras descripciones narrativas como nuestros asertos: las primeras para adquirir una experiencia vicaria y elaborar unas generalizaciones naturalistas, y los segundos para trabajar con el conocimiento proposicional disponible para modificar las generalizaciones existentes. (Stake, 2005, p. 79).

Desde la sensibilidad adquirida para las buenas observaciones de campo, pasando por las mejores perspectivas para diseñar los cuestionarios con los ítems más oportunos, hasta llegar a la abstracción más elocuente de todos los hechos hay una interacción continua entre los significados de cada unidad de análisis y los criterios del investigador para seleccionar rutas particulares de lecturas y categorizar más sintéticamente.

Pero ya se ha venido advirtiendo de la “peligrosa” subjetividad del investigador en este caso. Y el riesgo de poéticas personales en sus exposiciones y en sus interpretaciones, Así las cosas, el Informe de resultados ha querido presentarse más como una obra abierta en donde el espectador-lector llegue, con su participación, a sus propias conclusiones. Los significados creados serán producto de su interpretación.

Sólo mis mesas de trabajo saben de las montañas de álbumes de fotos para seleccionar las más significativas y después componerlas en Series Fotográficas, dentro de las categorías de cada tema. Archivo visual para el análisis y reflexión de este estudio.

Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldan (2012), con el fin de aclarar y sistematizar los diferentes usos e interacciones entre las fotografías de un informe de investigación, proponen siete conceptos: Fotografía Independiente, Serie Fotográfica, Foto Ensayo, Foto Discurso, Foto Resumen, Foto Conclusión y Cita Visual.

Así pues, esta tesis, atendiendo exclusivamente a sus características visuales, podría considerarse un Foto Discurso que combina diferentes Series Fotográficas (en donde también intervienen Fotos Independientes, Foto Ensayos, Series y Fotos Discursos parciales), las más breves constan de seis fotografías y las más largas llegan hasta treinta y cuatro, centradas en la descripción-demostración de algún concepto fundamental de las culturas urbanas, una actuación en una zona de graffiti, un presupuesto artístico o el proceso de una experiencia didáctica, mostrando los trabajos realizados.

Pero también se tendrán en cuenta las contestaciones abiertas de los distintos cuestionarios, ineludibles unidades de análisis dentro de cada categoría que se ofrecerán en sus correspondientes archivos de la palabra, dentro de cada tema. Formando parte de la misma melodía.

Tanto las palabras como las imágenes visuales –y esto es lo que muchas veces se olvida cuando usamos el lenguaje verbal- siempre están jugando a un doble juego: por un lado son un dato, un registro o un elemento de la situación que estamos estudiando; y por otro, son al mismo tiempo una construcción social, un modo específico de interpretación de ese acontecimiento o situación que se estudia. Esta dualidad o la polaridad entre lo que las palabras nombran y cómo las palabras representan lo nombrado es muy semejante al desdoblamiento entre lo que las imágenes visuales representan y el modo en que lo representan visualmente. Esta diferencia entre registro y representación se asocia demasiado fácilmente a objetividad y subjetividad, cuando se trata de imágenes visuales, y habitualmente se obvia u olvida cuando usamos el lenguaje verbal; pero la respuesta escrita en un cuestionario o las frases pronunciadas en una entrevista son, simultáneamente, tanto datos de la investigación sociológica o educativa como formas de describir el mundo. (Marín Viadel, 2012, p. 246).

Cada capítulo temático del Informe de resultados vendrá complementado por las narraciones descriptivas y las crónicas de trabajo de campo “Entornos específicos” publicadas en el periódico *La Verdad* y que se corresponderán con esa unidad temática. Informes periódicos dando cuenta de los avatares e impresiones desde los escenarios del estudio, de las personas implicadas en la muestra y del ambiente social y político en ese mismo tiempo histórico.

Finalmente, toda la estructura organizativa y expositiva del Informe de resultados, concretada en el Capítulo 4 del Informe general, responderá al formato aproximado de un documental de antropología visual con las presentaciones propias de un libro de arte o de la enseñanza y el aprendizaje del arte. Toda la poética de un viaje alrededor de la plástica de la calle y del arte marginal, repleto de significados posibles y válidos, desentrañables en función de la pericia y el bagaje del espectador-receptor: viendo elocuentes fotos y dialogando con ellas, leyendo elocuentes narrativas y dialogando con ellas.

“...buscando la construcción de significados a través de la interacción entre palabra e imagen: “Para mí, la palabra se vuelve casi instantáneamente una imagen, y la imagen casi instantáneamente se vuelve una palabra”, comenta Baldessari. Una primera manifestación de considerar la palabra y la imagen como componentes de un mismo lenguaje expresivo lo hallamos en sus “pinturas conceptuales” del período 1966-1969 [...] en las que reduce lo artístico al acto de coleccionar información (visual, textual o verbal) procedente de revistas, libros, periódicos, cine o televisión). (Guasch, 2011, pp. 110-111).

2. 9. Organización y diseño de la tesis doctoral

La tesis se conforma en ocho capítulos. Y para la distribución de los contenidos se opta por el modelo moderno de sucesión de números arábigos: “en cuya estructura de encabalgamiento de capítulos, epígrafes y párrafos el lector puede indagar si hay una derivación lógica y coherente o en cambio incurre en contradicciones y ausencias significativas” (Soriano, 2008, p. 177).

El estilo elegido para las citas y la bibliografía es el Harvard-APA (Asociación Americana de Psicología). El estilo Harvard-APA presenta las citas dentro del texto, colocando entre paréntesis el apellido del autor, el año de publicación y la página, no requiriendo la utilización de citas al pie de página. Cuando su extensión sea mayor a un reglón y menor de cuatro se colocarán dentro del párrafo, entre comillas.

El listado de referencias se ordena alfabéticamente por el apellido del autor. Colocando todas las referencias en la misma lista, es decir, sin hacer listas diferenciadas para libros, artículos, sitios web, etc.

La disposición es como sigue: Autor, iniciales. (Año). Título del libro (número de edición, si esta no es la primera edición). Lugar de publicación: Editorial.

3

*Marco teórico y referencial***3.1. Graffiti. Poéticas parasitarias**

“La belleza está en quien la mira”, hemos oído decir.

Existe un tercer aspecto, dentro de estas breves consideraciones sobre pintura mural, que merece una atención especial: se trata de aquella pintura realizada sobre el muro o la valla y que, cargada de concepto, aparece espontánea y necesaria como expresión de una serie de situaciones o de hechos generalmente próximos al lugar donde se encuentra ubicada. No son los “graffiti” o “pintadas”, que son meros textos publicitarios o denunciante, tampoco carteles o murales imperecederos; sin embargo, de todo tiene algo; son pinturas figurativas que afirman la contaminación de un barrio, la falta de urbanismo, la carencia de escuelas o cualquier otro aspecto ciudadano. Están realizadas por pintores jóvenes; su planteamiento es social y humano, y el esteticismo está relegado a un segundo término. Es un arte espontáneo, casi improvisado, que surge como necesidad de la colectividad que lo crea y que tiene un poder impactante claro. Al observarlo pasado el tiempo, desgastado y envejecido por la misma contaminación que denuncia, provoca una especial sensación de tristeza porque posee cualidades de dignificación incuestionable: ha nacido del pueblo, está hecho para él y se encuentra en él mismo. Es casi un modo de expresión comunitario, posiblemente un fenómeno cultural, fugaz y esporádico del arte actual, pero sencillo y claro, que sin ser cartel ni “graffiti” ni pintura mural tiene parte de todo ello. (Muñoz Ibáñez, 1981, pp. 297-298).

3.2. Aproximación al concepto de muro

Primero de todo se ha querido hacer alusión al muro o pared urbana “sin más”. Como superficie natural cargada de vida que ya es soporte y fondo plástico a la vez, forma y expresión: Rayas, manchas, grietas, desconchados, etc., bien merecerán una percepción sensible cuya capacitación debería prepararse desde las aulas y, precisamente, desde esa área del currículo llamada de Educación plástica y visual. En principio, sólo harían falta unas sugestivas imágenes de la calle, un simple Diccionario de Arte –para sacar extractos y citas visuales– y una voz suficientemente enamorada para relacionarlo todo.

Ahora bien, curiosamente existen en la historia del arte algunos movimientos artísticos que tal vez pudieran ser las herramientas ideales para una alfabetización poética consecuente con estas pretensiones de desvelar los valores plásticos naturales del entorno urbano: el Informalismo y el Nuevo Realismo. Los dos arrojan datos de toda la plasticidad que puede darse de manera natural sobre la superficie de un muro, una pared o una valla publicitaria en su interacción con el paso del tiempo y del hombre. Y los artistas de estos movimientos, más allá de las subjetividades que indudablemente condicionaron sus producciones, nos servirán ahora para arrojar luz a las experiencias estéticas de lo cotidiano. La percepción de lo que pasaba desapercibido.

La misma preocupación por la realidad mural puede detectarse en creadores tan significativos para el arte contemporáneo como Paul Klee, Max Ernst, Pablo Picasso o Joan Miró. Este último, pionero en el uso sistemático de letras y signos caligráficos en su pintura, afirma que Picasso le confesó: “La creación pura es un pequeño graffiti, un pequeño gesto sobre un muro. Eso es la auténtica creación” (Riout, 1990: 48). Es conocida, en este sentido, la afición del malagueño por los signos murales (de joven parece que se dedicaba a copiarlos), que intentaría imitar, con cincel electrónico, en sus inscripciones arquitectónicas de los años 60. (Garí, 1995, pp. 197-198).

Habiendo considerado este marco teórico con características de funcionalidad didáctica y firmes propósitos de implantación en cualquier oportunidad educativa, se insertan aquí, para tenerlos a mano, algunos apuntes del Informalismo y Nuevo Realismo sacados del *Diccionario de Arte* (2003), de la Biblioteca de Consulta Larousse, así como los referentes al Expresionismo abstracto, *Art Brut*, y *Pop Art* que, al mismo tiempo, darán lugar a la “Ficha de observación del arte de los museos” (Anexo 3), preparada expreso para los safaris fotográficos de los estudiantes de Secundaria; para los hallazgos de las imágenes de las paredes...similares a las obras de los museos. Así como un conjunto de propuestas de lectura apropiadas para complementar el seguimiento y comprensión de todo lo tratado... Cualquier extracto conceptual como estos podría fotocoparse y pasarlo a los estudiantes antes o después de apagar las luces para ver y comentar las imágenes del cañón.

Los términos “expresionista” o “lírico” calificaban un enfoque pictórico directo, casi físico, del material o de la forma, en oposición a la abstracción geométrica de antes de la guerra, caracterizada por una construcción racional. La dominación de la abstracción expresionista apenas sobrevivió a la segunda mitad del siglo: en los años sesenta, el *pop art* la suplantó rápidamente en la primera fila del arte ya transatlántico. En los años setenta, la atención se desplazó hacia el arte minimalista y conceptual, en los ochenta volvió a la pintura preferentemente no abstracta, para focalizarse en la última década del siglo veinte en el arte políticamente correcto, que utilizaba las técnicas de los medios de comunicación o buscaba el sensacionalismo. (Kaiser, 2008, p. 25).

3.2.1. Las Segundas Vanguardias. Estilos artísticos coincidentes con la estética de las paredes.

Apuntes y hoja de ruta para buscadores de belleza.

INFORMALISMO

- . *Tendencia artística abstracta desarrollada tras la Segunda Guerra Mundial en París.*
- . *Contrasta con la abstracción geométrica puesto que el informalismo rechaza toda forma reconocible, ya sea geométrica o figurativa.*
- . *Estuvo vigente entre mediados de la década de 1940 y principios de la de 1960.*
- . *El informalismo se extendió por Europa y también por Estados Unidos, sobre todo en Nueva York, donde surgió una corriente paralela denominada expresionismo abstracto, y en Japón.*
- . *El término fue acuñado por el crítico francés Michel Tapé, en 1952. También utilizó la denominación ARTE OTRO para aludir a las mismas obras.*
- . *Bajo la denominación informalismo se agrupa una serie de estilos diversos, afines y paralelos a esta tendencia, como el mencionado EXPRESIONISMO ABSTRACTO, TACHISMO, ART BRUT, ART AUTRE, PINTURA SÍGNICA, ARTE MATÉRICO...*
- . *El arte informal rechaza cualquier norma que rija la composición al igual que reniega de la forma estructural organizada. Es una pintura espontánea que expresa los impulsos vitales e irracionales mediante signos que aparecen libremente en la tela a través de manchas de color.*

. Tiene sus orígenes estéticos en las experiencias automáticas y la valoración del subconsciente del dadaísmo y del surrealismo, y en el expresionismo, en cuanto a la violencia de la imagen para transmitir algo vivencial, en la obra abstracta de Kandinsky y en las improvisaciones de Klee.

. Se consideran como sus precursores en Europa JEAN FAUTRIER, que con sus famosos OTAGES (1943) presentaba una obra en la que desaparecía la figuración y en la que estaban presentes gruesos empastes y texturas que preludiaban el arte matérico, y JEAN DUBUFFET, que elaboró una teoría sobre el llamado ART BRUT.

. El arte informal se basa en la máxima indeterminación del color, la línea y la figura; es decir, los elementos tradicionales del lenguaje artístico pierden su significado. Una de sus características más sobresalientes es la de hallarse dentro de lo que Umberto Eco considera obra abierta, es decir, con múltiples lecturas, tantas, como espectadores observen los signos o las manchas de colores que aparecen en esas obras y le den distintos significados, con lo que concluye el proceso comunicativo.

. EL INFORMALISMO es un movimiento que está integrado por obras muy diversas, tanto por su contenido como por su aspecto, por lo que se establecen diversas subterndencias según las características propias de cada una de ellas, que pueden ser de carácter técnico o material, o de la solución compositiva espacial que propongan.

. Así pues, se habla de PINTURA SÍGNICA O CALIGRÁFICA, GESTUAL O DE ACCIÓN, TACHISTA, MATÉRICA Y ESPACIALISTA.

. Dentro de la subterendencia sígnica europea se encuentran WOLS y HARTUNG, ambos de origen alemán pero afincados en Francia, los franceses MATHIEU, MICHAUX y SOULANGES, y los italianos CAPOGROSSI y VEDOVA. En América sobresalen KLINE y TOBEY.

. El máximo representante de la pintura gestual o de acción es el estadounidense JACKSON POLLOCK. En este tipo de pintura la acción misma constituye el método por el que se realizan los cuadros. La característica más sobresaliente es la importancia del acto físico de pintar. El artista actúa directamente sobre el lienzo, por lo que el contacto físico es mucho más cercano. También están en esta línea DE COONING, que utiliza los colores contrastados y violentos de los expresionistas, KLINE, MOTTHERWELL, TOBEY Y GOTTLIEB, entre otros.

. Como se ha apuntado anteriormente, en Estados Unidos a esta corriente se le denominó EXPRESIONISMO ABSTRACTO; ello se debe a que no todos los artistas integrantes de ella rechazaron la forma; por ejemplo, DE COONING empleó en sus obras la figuración. En España, como gran representante de la pintura gestual cabe citar a ANTONI SAURA, miembro del grupo EL PASO.

. En la pintura tachista o manchista predomina la mancha de color que a menudo aparece junto a la materia o combinada con otros procedimientos informalistas. AUGUST PUIG y JOAN-JOSEP THARRATS.

. Otra de las tendencias informalistas es la que experimenta con el predominio de la materia, a la que convierte en elemento principal del cuadro. La densidad del color, utilizado como pasta, se vuelve también materia junto con otros elementos que se incorporan al lienzo como serrín, chapas metálicas, trapos, arena, etc. El italiano ALBERTO BURRI emplea diversas telas, sobre todo arpilleras que trabaja frunciéndolas y cosiéndolas de modo que forma un denso entramado de texturas diferentes. ANTONI TÀPIES fue el iniciador del informalismo matérico en España, al emplear en sus obras mixturas conseguidas mediante el pigmento al que mezcla polvo de mármol, con lo que obtiene una pasta densa. Tras aplicar en el lienzo esta pasta que conforma relieves, efectúa sobre ella grattages o bien mancha con pintura determinadas zonas.

. EL ESPACIALISMO experimenta con una nueva concepción espacial, basada en el contraste cromático, que se dispone en telas de gran formato. En esta línea son interesantes las obras de MARC ROTHKO y de LUCIO FONTANA.

. En general, lo que caracteriza al informalismo es el afán de innovación, tanto por los materiales empleados como por las técnicas de ejecución, así como por el espíritu revolucionario que se transmite en los grattages y en los densos entramados de pintura gestual.

En el contexto que nos ocupa, siempre que se hable de la materialidad del muro habrá que referirse en mayor extensión a Antoni Tàpies. Este artista concibe el espacio como superficie y a ésta funcionando como pared o muro.

Siempre que me han pedido explicaciones sobre lo que llaman mis muros, ventanas o puertas, procuro aclarar inmediatamente que en realidad he hecho menos muros, ventanas o puertas de las que se imagina la gente.

Mi respuesta se puede interpretar en un doble sentido. Primero, como una protesta, o como una invitación a que mis muros, ventanas o puertas que, de todas maneras, pueden muy bien estar en mis cuadros- sean tomadas fundamentalmente como una organización artística. En segundo lugar, como una advertencia al hecho de que estas imágenes, en mis intenciones, como en la mayoría de las obras de arte, jamás han sido un fin en sí mismas, sino que han de verse como un trampolín, como un medio para alcanzar unas metas más lejanas. Pero el muro, la ventana o la puerta –como tantas y tantas imágenes que han desfilado por mis telas- no dejan sin embargo de estar en ellas, y estoy muy lejos de intentar escamotearlas. Con esto quiero decir que no pienso que las imágenes, en mis obras, hayan de considerarse como una mera excusa indiferente en que apoyar unos ingredientes plásticos, como se dice que fueron por ejemplo los “asuntos” para los impresionistas o *fauves*, “asuntos” de los cuales, se añade a veces, se liberaron ya del todo los artistas abstractos o informalistas posteriores. Mis muros, ventanas o puertas –o cuando menos su sugerencia-, al contrario, siguen en pie sin eludir responsabilidades y con toda su carga arquetípica y simbólica. (Tápies, 1971, pp. 137-138).

EXPRESIONISMO ABSTRACTO

. *Movimiento artístico que apareció en Estados Unidos en la década de 1940. A partir de una síntesis entre arte abstracto y surrealismo. La base de esta corriente estriba en la voluntad de representar formas libres de expresión a través del color y del gesto sin necesidad de estar vinculadas a la realidad objetiva. A través de estas formas se expresan con gran intensidad estados de ánimo.*

. *A grandes rasgos, el expresionismo abstracto presenta dos categorías: la caligráfica, en la que los signos dominan en la composición, y la icónica, en la que presenta una forma, generalmente central, que es predominante.*

PINTURA SÍGNICA

. *Estilo pictórico afín al informalismo, que se caracteriza por emplear en las composiciones abstractas signos diversos, entre ellos los caligráficos, que carecen de un significado preciso y evidente.*

ART BRUT

. *Término acuñado por el pintor francés Jean Dubuffet, después de 1945, para describir el arte realizado por pintores no profesionales, niños, enfermos mentales o marginados de toda clase. Dubuffet consideraba que esas expresiones artísticas espontáneas, que surgían de la pura invención y originalidad sin haber pasado por ningún proceso cultural, eran auténtico arte creativo.*

. *Las incorporó a su propio trabajo como elementos estilísticos conscientes y las reelaboró empleando diversos materiales arenosos y granulares como el cemento u hojas y otros elementos orgánicos.*

. *Este tipo de manifestación artística ha servido como punto de referencia a diferentes obras actuales.*

POP ART

. *Tendencia artística que se desarrolló sobre todo en Gran Bretaña y Estados Unidos desde finales de la década de 1950 hasta los primeros años de 1970.*

. *Se caracteriza por emplear imágenes y elementos de la cultura popular y objetos de las masas, así como los procedentes de la sociedad de consumo, en especial los producidos en serie.*

. *La iconografía de los artistas pop estaba formada por envases de alimentos, cómics, carteles publicitarios y fotografías de personajes famosos que eran reproducidos en el cuadro en solitario o junto a otros elementos pictóricos, en general mostrando su carácter irónico o satírico.*

. *Una de las premisas del arte pop art era la no distinción entre el buen y el mal gusto. Se basa en la mitificación y producción de objetos e imágenes de consumo de la civilización industrial y eleva los objetos triviales y cotidianos a obras de arte, proponiendo una reflexión crítica del valor estético de los artículos de consumo, cuya única finalidad hasta entonces había sido la utilidad.*

. *En Estados Unidos se difundió el pop art como reacción al expresionismo abstracto. El origen de esta corriente artística se sitúa en 1952.*

. Tanto el pop art estadounidense como el británico adoptaron temas reales y actuales y emplearon la técnica del collage para satirizar la mitificación que la sociedad de consumo realiza de los objetos más triviales.

. Tanto por sus temas como por las técnicas empleadas, el pop art es un arte urbano, realista y figurativo que se dirige al gran público. En general, refleja una estética del consumo y del bienestar muy determinada que se refleja en los automóviles, los electrodomésticos, los muebles, las viviendas lujosas y la ropa de vestir que aparecen en los cuadros.

. Otro de los temas tratados por los artistas del pop es el sexual, con la representación de cuerpos o partes del cuerpo desnudo presentados con fuerte contenido erótico, y a través de objetos relacionados con el erotismo y el sexo

NUEVO REALISMO

. Tendencia artística que en contra de la abstracción informalista abogaba por el arte objetual, el arte de acción, el HAPPENING y el ASSEMBLAGE. Se tomó como punto de partida la estética dadá con la revalorización del objeto ya existente.

. La denominación de NUEVO REALISMO fue acuñada por el crítico de arte francés Pierre Restany en un manifiesto publicado en mayo de 1960, en Milán.

. Entre los artistas integrantes de esta corriente se encuentran: YVES KLEIN, con sus acciones llevadas a cabo con cuerpos embadurnados con pintura, que rodaban sobre el lienzo, y sus cuadros de fuego sobre placas de amianto; ARMAN; CÉSAR, con sus acumulaciones de carrocerías de automóviles prensados; CHRISTO, con sus EMPAQUETAGES; JEAN TINGUELI, con la realización de sus máquinas que producían ruido; y NIKI DE SAINT-PHALLE, con sus relieves compuestos de yeso y juguetes infantiles.

. El NUEVO REALISMO ejerció una gran influencia en el desarrollo del POP ART y también impulsó el arte objetual en sus variadas manifestaciones.

Para ilustrar la filosofía del nuevo realismo, en lo que a las paredes y vallas se refiere, se ha acudido a dos citas de un extenso artículo dedicado a Mimmo Rotella en la revista *Lápiz* de febrero de 1993.

Anuncios publicitarios...Rotella ha sabido verlos por primera vez, y verlos y sentirse fascinado es una sola cosa...Anuncios, símbolos de la mutación urbana, de la opulencia que le corresponde, de la mercancía desbordante, de la imagen que seduce más allá de la mercancía que representa. [...]

Depredador de papeles, imágenes, letras, diseños obscenos sobre las paredes, delincuente del anuncio, Rotella es el símbolo de una de las más fascinantes prácticas artísticas, la de hacer nacer a nueva vida cualquier cosa que ya tenía una existencia, una existencia distinta de aquella que le confiere el arte, una existencia a menudo anónima y consagrada a la esclavitud de la utilidad. (Alfano, 1993:, pp. 44- 46).

3.2.2. Más sobre algunos estilos afines a la estética de las paredes

En un ensayo de 1933 que marcó tendencia, el fotógrafo y ensayista francés Brassai define el graffiti como *L'art batard des rues mal famées*, es decir, “El arte bastardo de las calles de mala fama”. Asimismo, cuestiona (nada más y nada menos que en la revista *Minotaure*, órgano central de los surrealistas), la necesidad y autenticidad del graffiti, incluso como elemento de referencia para el arte contemporáneo de aquel momento. (Stahl, 2009, p. 7).

.- Artistas de la materia como Burri o Tàpies nos llevarán de la mano por el mundo de la materialidad y las texturas:

He aquí entonces que desde la más absoluta abstracción de la tela, se pasaría a la “reconstrucción” de una realidad fenomenológica ya no “fingida”, sino reproducida con el uso de materiales que se encuentran en la naturaleza, casi idénticamente usados. Esto hace que muchos miren con sospecha las telas de Tàpies (y de otros españoles como Lucio Muñoz y Manolo Millares) sin duda erróneamente: en efecto, tomar de la naturaleza sugerencias que podemos llamar táctiles (rugosidad, porosidad, granulosidad) es más bien una prueba de la “humanidad” de este arte que cree y vuelve a templarse en la siempre vista y presente lección de la naturaleza. De una naturaleza capaz de sugerir e inspirar a través de sus mismos materiales, más que a través de la imitación ilustrativa de sus aspectos más extrínsecos. (Guillo Dorfles, 1965, p. 66-68).

.- Artistas del signo y el gesto, como Wols, Tobey, Hartung, Soulaces, Capogrossi, Mathieu, Kline, Michaux, etc., enteramente abstractos, nos hacen deparar en la belleza de la grafía desposeída de “significado”; en el signo identificado con la velocidad de la ejecución:

Parece evidente un parentesco con cierto surrealismo, pero no es más que una apariencia. En efecto, los surrealistas se sirven del azar y del signo trazado al azar sólo como puntos de partida para una imagen que se va a urdir, mientras que aquí la imagen viene a identificarse con el signo ya en el instante de su aparición. (Guillo Dorfles, 1965, p. 34).

.- Jean Dubuffet nos hablará del Art Brut, término acuñado en 1947 para designar la obra producida fuera de la escena artística establecida por personas no instruidas, como niños, enfermos mentales o delincuentes. Se oponía al término cultura. El interés por lo primitivo estaba en función del descontento de los artistas con aspectos de su propia cultura.

“La acción básica de un pintor consiste en embadurnar, no en esparcir líquidos de colores con un diminuto lápiz o un mechón de cabellos, sino hundiendo las manos en cubos o cuencos llenos hasta el borde y, luego, frotar sus palmas y sus dedos por la pared que se les ofrece” [...]” Tiene que utilizar sus puños desnudos u otras cosas, si dispone de ellas, como instrumentos improvisados (una hoja fortuita o un pequeño palo o una esquirla de piedra) que como buenos conductores ni separan ni debilitan las corrientes de olas”. (Rhodes, 2002, p. 26-27).

.- Lichtenstein, Warhol, Indiana, Rosenquitt, en la década de los 60, nos harán deparar en los temas propios de la cartelería, la publicidad y el cómic: el Pop Art. El sistemático recurso a un sentido cromático violento, una figuración realista y un alto grado de impacto visual. Un planteamiento basado en lo que se tiene por popular distorsionándolo por la exageración.

La sociedad de consumo se define tanto por los objetos como por los reclamos que se hacen para invitar a consumirlos y, lo mismo que las mercancías se sustituyen con gran rapidez, los reclamos –los carteles publicitarios- se renuevan al mismo tiempo, arrancando los viejos para sustituirlos por los nuevos. Este es el punto de interés de los *decollagistes*, como Raymond Hains, Jacques de la Villeglé, Rotella, etcétera. (Santos García Felguera, 1989, p. 112).

.- Pero atención ahora a lo que se les venía encima a las paredes de la calle. El arte marginal. Y que se considerará en los apartados siguientes de este marco teórico.

En el 68 del siglo pasado, los jóvenes toman por asalto las paredes. En París los muros se llenan de reivindicaciones, protestas y eslóganes que marcan toda una época. Es el caso de “Défense d’interdire” (prohibido prohibir) o “L’imagination au pouvoir” (la imaginación al poder).

Sin embargo, el *graffiti* considerado como una forma artística y cultural urbana está estrechamente ligado a Nueva York. El primer “escritor” reconocido de la época actual es el legendario TAKI 183, que empezó a actuar en el metro de esta ciudad a finales de los 60. Los writers (escritores de Nueva York) procedían y proceden, salvo excepciones, de ambientes sociales marginales y representaban una subcultura de calle, espontánea y *underground* conectada con la música *rap* y el *hip hop*. (Riestra, 2002, p. 36).

.- Por último, en los 80, Keith Haring y Jean Michael Basquiat, con sus radicales maneras de trabajar, nos conducirán la mirada hacia la expresión ilegal, el fascinante mundo del graffiti; toda una serie de penalidades que venían sufriendo estoicamente las paredes desde hacía más de diez años. “No hay que olvidar que la broma de limpiar las pintadas en Nueva York cuesta unos 6.000 millones de pesetas cada año” (Díaz, 2002).

La actitud estilística ingenua e infantil, y la renuncia a una perspectiva central y de la luz justifican que los cuadros de Dubuffet sean comparables con las obras sin título realizadas por Basquiat en 1981. La obra de Dubuffet de los años 1945 y 1946 hace referencia sin ninguna ambigüedad a las pintadas de las calles de París, y ello mucho antes de que el fotógrafo Georges Brassai publicara en 1961 su libro de fotografías sobre el *graffiti*, que fue prologado por Picasso. Los cuadros de Dubuffet tenían como tema las pintadas de los muros y

los dibujos raspados en las paredes. Si bien con su forma de arañar las figuras en un fondo pictórico pastoso, Dubuffet llevaba al lienzo la técnica del *graffiti* y presentaba así a los artistas anónimos de las calles de la metrópoli francesa como sus “modelos antiartísticos”, el soporte de las primeras obras de Basquiat eran las primeras paredes. (Emmerling, 2003, p. 30-31).

3.2.3. El graffiti en la posmodernidad

Se viene considerando los inicios de los años ochenta como el fin de las vanguardias. Denominándose *posmodernismo* a este período de los años ochenta, que se aplica a las manifestaciones artísticas cuyas notas características serían la ruptura con los postulados del arte moderno, el retorno a la representación o figuración en las artes plásticas, la fragmentación y el eclecticismo. En España es notorio el caso de Miquel Barceló.

Las tendencias europeas más destacables de este período son la transvanguardia italiana de Benito Oliva (E. Cucchi, S. Chía, F. Clemente, N. Longobardi y M. Paladino) y los neo expresionistas alemanes (G. Baselitz, M. Lüpertz y G. Richter entre otros). A partir de 1984 estas corrientes posmodernas llegarían a Estados Unidos adoptando “neos” como: neo conceptualismo, neo minimalismo, simulacionismo, nueva abstracción, nueva imagen y los artistas que pintan *graffiti*.

Jean Michel Basquiat (1960-1988) fue uno de los artistas del graffiti más conocidos, quizá por su meteórica carrera artística y su temprana muerte por sobredosis de heroína. La vida y la muerte de este joven negro americano resumían gran parte de la cultura urbana de los ochenta. Nacido en Brooklyn, vivió una infancia difícil. En los setenta, se integró a las jóvenes bandas de terroristas del graffiti para invadir de frases e imágenes rebeldes los muros y el metro de Nueva York. Junto a sus compañeros de generación, Keny Sharf o Keith Haring, Basquiat llegó al mundo privilegiado de las grandes galerías gracias al apoyo de Andy Warhol. Basquiat conoció el éxito y el dinero fácil en los años ochenta y su obra cotizó junto a las firmas más privilegiadas. Sus pinturas, siempre acrílicas, estaban firmadas con el seudónimo de SAMO. La agresividad contra el sistema y la ironía fueron dos ingredientes básicos de su obra. Otra característica fue el empleo de un lenguaje esquemático expresionista con colores impactantes. En su amplio repertorio temático predominaron las cabezas de humanos, con blancas dentaduras visibles. En sus pinturas aparecían también palabras y letras con trazos infantiloides, que completaban los dibujos.

Keith Haring (1958-1990) fue uno de los pocos blancos que adoptó el lenguaje del graffiti. Este artista pasó largas temporadas en las tribus de los dogons, en África. Estas estancias repercutieron directamente en su obra. En algunas de sus pinturas basa la composición en la simetría, inundando la superficie del lienzo de elementos geométricos, parecidos a los africanos. Haring estuvo también influenciado por los dibujos animados de Walt Disney. Sus cuadros, con fuertes contrastes de color, producen un fuerte impacto visual. Haring repitió sus motivos en muchos tipos de superficies, como telas, camisetas, buscando una integración social de su obra. (Muñoz Goulín, 2000, pp. 66-67)

¿Los últimos modernistas?

Basquiat.

A diferencia de las estrategias más académicas de sus contemporáneos, en el trabajo de Basquiat encontramos una total ausencia de retranscripción erudita. Comparado con aquellas, su rechazo del mojigato descaro intelectual del modernismo es una repulsa sin ambages. Aunque escogió pergeñar una viscosa versión de aquel falso primitivismo del modernismo temprano (a su vez, una reacción de desenso a las pretensiosas trampas de la pintura académica), no quiso tanto imitar el arte moderno inicial, como contribuir al canon.

[...] Su éxito intelectual y estético, así como su singularidad, estuvieron basados en el paradójico equilibrio de una práctica modernista y posmodernista, inhibida y desinhibida a un tiempo.

[...] A diferencia de las actitudes defensivas de sus coetáneos, la de Basquiat no está dirigida contra un modernismo hastiado del mundo, sino más bien a su favor. Intentó ser una voz final pero completamente nueva. De este modo, el modernismo no murió sin antes producir un paradigmático pintor negro que el mercado del arte se rifó. (Mayer, 2011, pp. 44-45)

Haring.

En el invierno de 1980 Haring volvió a lanzarse a la calle. Menospreciando las instituciones tradicionales del arte, eligió de nuevo el entorno urbano como lugar para su actividad artística. Armado únicamente con un rotulador fluorescente comenzó a modificar carteles publicitarios, pero también a dejar sus propios *tags*, siguiendo el modo de actuar de los artistas del *graffiti*. Los *tags* son abreviaturas gráficas que reproducen la signatura del autor de un modo lleno de fantasía y que hacen posible su identificación. Cuando llegó de Pittsburgh, el joven Haring quedó fascinado por los primeros *graffiti* con que se topó en las calles de Nueva York. Admiraba la virtuosidad con que esos artistas empleaban el spray y simpatizaron con sus acciones ilegales, con las que actuaban más allá del arte y el comercio, en el espacio público, visible a todo el mundo. Haring reaccionó a esos *tags* con su lenguaje formal típico: como signo personal eligió un animal, que cada vez fue tomando más forma de un perro, un perro de hocico cuadrado, ladrando. Además diseñó la figura de una niña a cuatro patas, que se convertiría en el prototipo del bebé a gatas. “El bebé se ha convertido en mi logo o mi signatura, porque representa la experiencia más pura y positiva en la vida humana”. Dibujados en fila, o enfrentados, en diferentes combinaciones con diversos significados, colocó sus *tags* en el mismo lugar donde otros artistas del *graffiti* habían dejado los suyos. Al marcar su territorio de este modo, buscaba no sólo el contacto con los artistas del *graffiti*, sino también el reconocimiento por parte de éstos. (Kolossa, 2009, p. 19).

Y ahora, lo cotidiano. La educación plástica y visual que se nos supone.

Sin darnos cuenta, mirando y “viendo” todos los días las paredes urbanas del entorno como superficies plásticas cargadas de contenido expresivo, estético y artístico, podremos realizar fabulosos viajes de contemplaciones plásticas y visuales desde la modernidad a la posmodernidad. Divisando temáticas de ayer y de hoy: Arte de apropiación, Estética relacional, Arte abstracto y figurativo, Informalismo, Multiculturalidad, Interculturalidad, etcétera.

El graffiti sigue en la calle, ese espacio donde la mezcla de egocentrismo, adrenalina, integración en un grupo, pobreza y madurez dan lugar tanto a la imitación como a las nuevas tendencias. Pero se mueve entre el Arte y el diseño. La nueva relación significa un paso adelante en una historia que se inició hace tres décadas, cuando los adolescentes de los barrios marginales de Nueva York empezaron a bombardear el metro con los seudónimos que inscribían en las paredes, los *tags* y rápidamente empezaron a preocuparse por el estilo y el mensaje. Los *tags* se inflaron, tomaron formas complejas y se enriquecieron con dibujos u mensajes. Nació el graffiti como arte. Taki 183, Julio 204, Lee y Seen protagonizaron ese inicio, junto con otras decenas de escritores, y no porque sí. Los barrios de Nueva York y otras ciudades norteamericanas donde vivían, las *innercities*, estaban sustituyendo la cultura *soul*, con una dieta, música y relaciones comunitarias propias, por la toma de conciencia de la cultura *hip hop*, que se basaba en cuatro elementos: los *discjockeys*, los *break dancers*, los maestros de ceremonias (cantantes y los escritores de graffiti). Dicho de otra manera, las pautas de adaptación, asimilación e integración empezaban a ser sustituidas por la lucha por preservar la identidad. (Marlet, 2004, pp. 52-56).

3.2.4. Fichero de artistas cercanos a la estética del muro. Citas Visuales.

Se muestran ahora, a modo de álbum de fichas, una selección de citas visuales entresacadas de la obra *El arte del siglo XX* (1999) para ilustrar los temas y estilos que se están considerando: las grafías, las manchas, las texturas, lo espontáneo, lo primitivo... Y, sobre todo, la frontalidad. El muro. Con posibilidades para la didáctica.

“Fíjense que los muros apenas si difieren de los suelos salvo en que los primeros son verticales. Funcionan para mí como superficie virgen abierta para proyectar en ellos lo que ocupa mi espíritu, del mismo modo que lo hacen las mesas. [...] Tengo un gusto muy acusado por la frontalidad, por todo lo que es frontal, lo que se muestra de frente a mi mirada. Siempre me ha agradado representar el paisaje dispuesto verticalmente, como una pared. El muro se me aparece como un libro, un extenso libro en el que poder escribir y leer”. Jean Dubuffet, citado en (Webel, 2008, p. 14).

3.2.4.1. Citas Visuales

Se presenta aumentada la ficha correspondiente a nuestro Tàpies como representativa de todas las demás citas visuales del anexo. Con el fin de que se pueda leer claramente el texto. El empleo de recursos similares servirá para conectar al estudiante con periodos puntuales de la historia del arte. En este caso, los estilos y los artistas propuestos para trabajar la Ficha de observación del arte de los museos (Anexo 3). De cierto parecido con la estética de lo “primitivo” y lo “ordinario”.

Tàpies, Antoni

Ocre

La superficie de este cuadro ha sido raspada en algunos lugares con una espátula y embadurnada con trazos de pintura blanca y negra como una forma de *graffiti*. En la pintura se ha incrustado una mezcla de arena y asfalto, que da a la obra una textura añadida. El fondo marrón manchado y el lienzo lacerado hacen que parezca que esta obra ha sido afectada por el paso del tiempo. El uso por Tàpies de materiales cotidianos, como la arena y el asfalto, recuerda la obra de los artistas del arte povera, que transformaban los elementos más sencillos en obras de arte, mientras los apuntes aleatorios deben algo al

arte informal, un movimiento que centraba su atención en obras abstractas inspiradas en el subconsciente del artista. Nacido en Barcelona, Tàpies fue testigo directo de los hechos de la guerra civil española. La guerra tuvo una repercusión importante en su obra, a la que imprimió una poderosa dimensión y ocasionalmente una inclinación política. Tàpies es uno de los artistas españoles más importantes del período de posguerra, admirado por la evocadora e inquietante belleza de sus obras.

➤ Burri, Fautrier, Tuymans, Yoshihara



Antoni Tàpies. Barcelona, 1923.

Ocre, 1963. Pintura, arena y asfalto sobre lienzo, 275 x 400 cm. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek.

Continuación de citas visuales en Anexo 7.

3.2.5. Galería de hallazgos. Encuadres artísticos

Finalmente, cuando se salga a la calle a la caza y captura de imágenes visuales, la metodología de trabajo será apretar el botón de la cámara de fotos cuando el fragmento de realidad (de pared) que se tiene delante se asemeja a la obra de determinado artista ya conocido; bautizando las fotografías con el nombre de ese artista: “un Tàpies”, “un Burri”, etc. Y con estas denominaciones las expondremos y comentaremos. Todo un repertorio de formas que, más allá de la luz del día, habrán nacido de la incidencia del conocimiento o educación artística.

...La casualidad con que la materia, puesta en evidencia, propone *texturas* para explorar, la casualidad de los suelos y los muros desconchados, de las maderas y las telas de saco, la casualidad de los chafarrinones de yeso sobre aceras y paredes. [...] Por una parte las encuentra y, encuadrándolas, eligiéndolas, las propone; por otra parte las construye de hecho, porque, al fotografiarlas, completa las posibilidades del material, con la elección de una perspectiva, de un tipo de luz, de una mayor o menor aproximación al objeto. (Eco, 1970, p. 191-192).



3.2.5.1. *Encuadres artísticos*





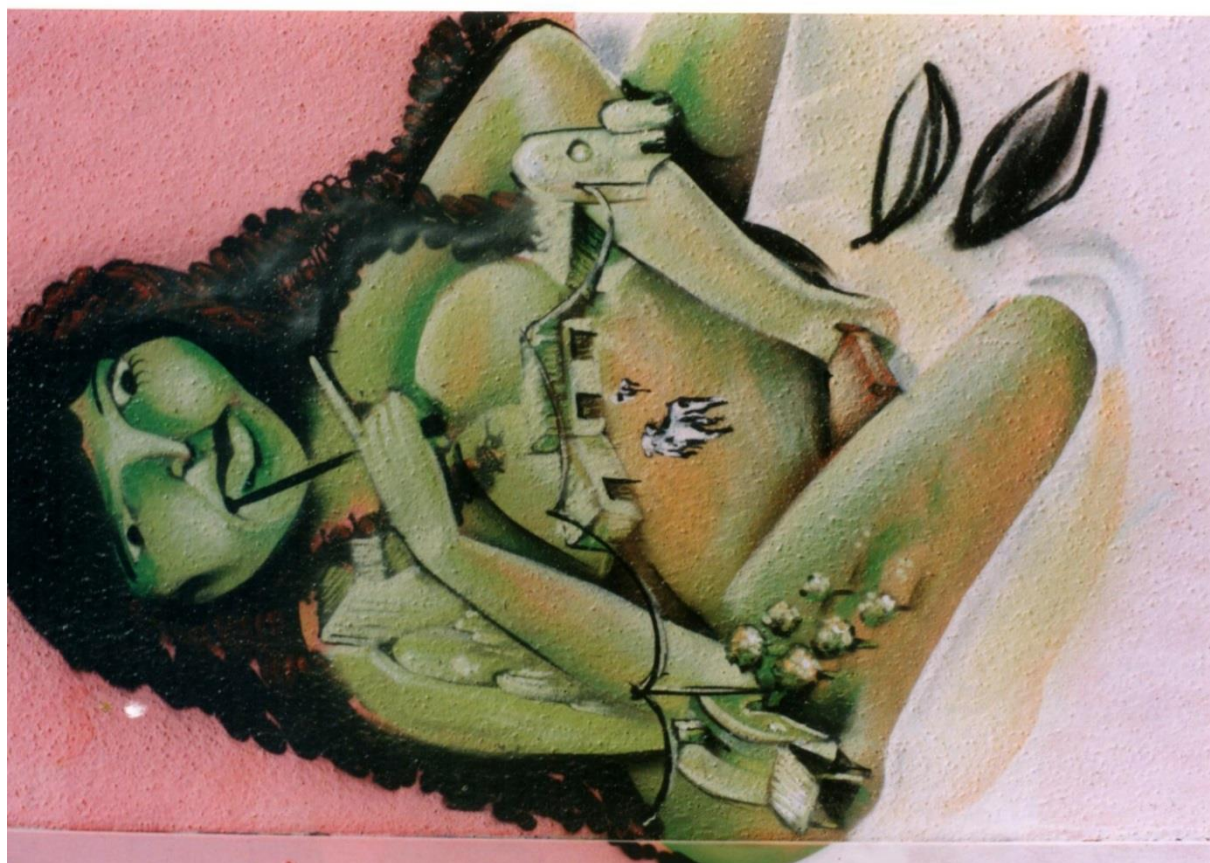






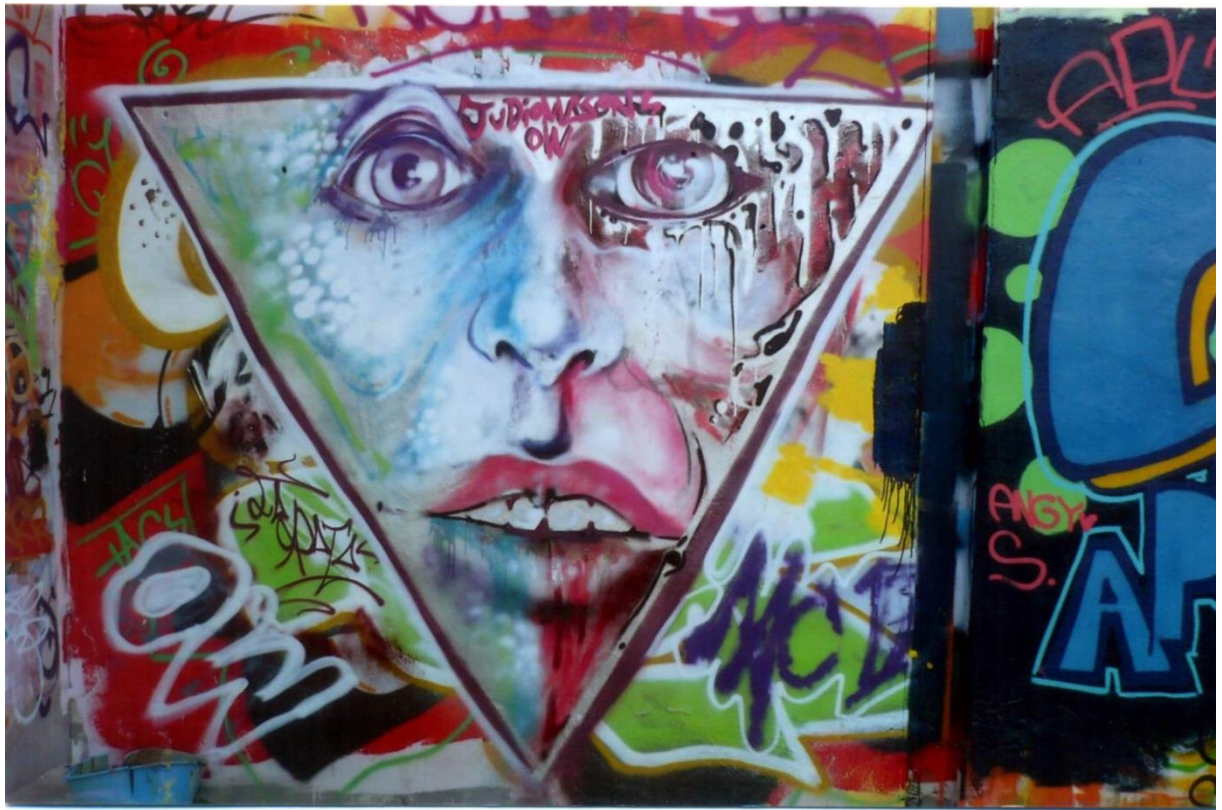














3.3. Aproximación al concepto de graffiti

Se tiene constancia de graffiti en la Roma de finales del III a. c. en varios edificios, aunque los conservados sean algo más tardíos (Canali y Cavallo, 1999). Cicerón hace referencias a un escrito en la sala de un tribunal acerca de una mujer de nombre Pipa, de conducta muy libidinosa. Plinio el joven al descubrir la fuente de Clitumno señala los graffiti admirativos que cubrían la columna, y Maecial da cuenta de graffiti escatológicos en la pared de una letrina. Más conocidos son, sin duda, los graffiti de Pompeya, por su abundancia, diversidad de temas y, en especial, por su excepcional estado de conservación al permanecer ocultos por las cenizas del Vesubio. En efecto, en las paredes de sus edificios, en especial en los públicos, se conservan numerosos graffiti, ampliamente difundidos, ahora incluso en Internet – www.noctes-vallicanae.org/Pompeii/graffitis.htm–, en especial aquellos de carácter escatológico y eróticos, algunos de los cuales por su contenido nada tienen que envidiar a los que ahora se pueden ver en las paredes de nuestros servicios públicos. Abundan también las imágenes, con una especial reiteración por los falos y algún barco. No menos interesantes, si bien menos conocidos, son los graffiti en otros edificios del Imperio, como los de *Domus Tiberiana* o el *Pedagogium*, en Roma. A partir de la Baja Edad Media y, en especial, de los siglos XVI y XVII en la mayoría de los edificios públicos se registra la presencia de graffiti, a veces un nombre o una corta frase, en otras un sencillo dibujo o una compleja escena. (Hernández Pérez, 2009, p. 12).

Una vez habilitados para percibir y disfrutar de la fisicidad de los muros y paredes interactuando con las huellas del paso del tiempo, del hombre y del azar, con signos, incisiones, grafías de diverso carácter y restos de collages y decollages, habrá llegado el momento de analizar la invasión parasitaria (sin permiso) más contundente que jamás se le haya podido presentar a las paredes: los graffiti. Una de las múltiples maneras de no decir las cosas a la cara.

...junto a la Historia oficial del Arte, siempre ha habido algo más, un tipo de arte más bien rebelde, que no se encuentra resguardado en las iglesias, colecciones o galerías de arte, sino en la calle. Este arte procede a menudo de personas cuyo primer objetivo no es en absoluto hacer arte. No obstante, al igual que con muchos artistas –aunque de forma distinta a como ocurre en la publicidad–, para estas personas se trata de dibujos y mensajes que, por encima de todo, están relacionados consigo mismos.

[...] A mediados del siglo XIX –coincidiendo con el descubrimiento de inscripciones en los muros de Pompeya –apareció por primera vez la palabra “graffiti”. Ya desde sus comienzos, uno de los rasgos característicos de este fenómeno fue su carácter extraoficial. Por esta razón algunos arqueólogos, como Raffaele Garucci, separaron con absoluta claridad los graffiti del arte oficial. Esta distinción condicionó desde un inicio la manera de ver tanto el Street Art como el graffiti, que aún hoy es determinante para su acogida: lo que procede de la calle, rara vez se considera de calidad. (Stahl, 2009, p. 6-7).

Más allá de las incisiones automáticas de puro entretenimiento, o de las expresiones espontáneas de índole personal, o de las diversas proclamas y arengas en el devenir histórico, sería a partir de los últimos sesenta cuando harían su aparición los graffiti en las paredes de la ciudad de Nueva York como forma artística y cultural perfectamente premeditada y organizada.

...hay que comentar que el graffiti neoyorquino no es una mera innovación, sino que representa la reunión reformulada de un conjunto de tipologías tradicionales de tal forma que constituyen una renovación de la acción y el paisaje grafitero tradicional. De este modo, se observa que el graffiti neoyorquino asienta sus bases en tres tipologías grafiteras claves para comprender su génesis: la infantil, la delectiva y la de minorías étnicas, junto a la influencia del lenguaje gráfico publicitario o comercial y de otros próximos como el cómic, el tatuaje, etc. Este es el fundamento clave sobre el que se recogen una serie de características básicas generales y que aderezan esa característica intrínseca de toda clase de graffiti que es la impropiedad (sobre todo el soporte), la transgresión o la ilegalidad.

1. La autoafirmación nominativa.
2. El uso de pseudónimos o distintivos personales (semi anonimato).
3. El marcaje territorial.
4. El dejarse ver
5. El batir marcas.
6. El infantilismo gráfico.

7. Los estilos formales o

8. Su constitución en el medio de expresión y comunicación autónomo de una subcultura. (Figueroa-Saavedra y Gálvez, 2002, pp. 14-15).

Se inserta un fragmento del resumen sobre el graffiti aparecido en la revista *Lápiz* de mayo del 2004:

Este graffiti Molemente, evolución madura del graffiti neoyorquino, no depende ni de las corrientes artísticas oficiales ni del ecosistema artístico. Es un movimiento subversivo, artístico vandálico, que, autónomamente o en su estrecha vinculación con otros movimientos que plantean un intervencionismo urbano ("Street Art"), alcanza desde los años ochenta la categoría de movimiento internacional. En él se muestra una complejidad incuestionable en cuanto a códigos estéticos y comunicativos, en cuanto a planteamientos técnicos, a su organización comunitaria, a su red de intercambio y a su cultura material y conceptual, aun siendo acorde con su situación en la marginalidad cultural y con su formulación descentralizada. A esto se suma la influencia recíproca con los movimientos paralelos o con los materiales o productos de la sociedad de consumo, al mismo tiempo que un gusto por la experimentación y la innovación, aunque se perfilen dentro posturas ortodoxas, dogmáticas. Esta vanguardia subcultura, con objetivos tanto particulares como generales, se convierte, tras ya cuarenta años de devenir, en la manifestación visual de un movimiento social y cultural alternativo que nace de la calle y sobrevive en ella, que no se limita al plano estético, sino que se infiltra en las esferas ética y política, como una forma de entender la vida y las relaciones personales y sociales. (Figueroa-Saavedra, 2004, pp. 60-73).

Plásticamente, las formas y colores de los sprays y rotuladores, como auténticos tatuajes, irán cambiando de aspecto a medida que vaya pasando el tiempo sobre la "piel" de las paredes en las que se insertan y viven. Y ya tendremos otra oportunidad más de variabilidad estética. Otra propuesta de mirada.

El universo del graffiti, que ha sido definido como uno de los lenguajes plásticos más universales y característicos del ser humano, aparece constantemente en la ciudad contemporánea. Pero en los últimos años el fenómeno del graffiti ha pasado de ser una práctica contestataria en la cual primaba el significado o el concepto, para devenir en un signifiante, que si bien aún posee una sentida carga social, se basa ante todo en la expresión artística por medio de la realidad visual. Su propia referencialidad, por lo tanto se convierte así en una práctica polivalente, repleta de diversas connotaciones y denotaciones dependiendo del mismo modo de realizar lo que ahora –y tal vez, este sustantivo temporal sea la clave de su apreciación y reconocimiento actual- se conoce como graffiti. El verdadero artista gasfitero está ahí, y aquí, y aún más allá; conoce unos códigos y una forma de actuar, vive en un sistema determinado pero su praxis araña, pinta y reformula el régimen mural para descubrir a los demás nuevas lecturas. (Pilato, 2006, pp. 28-29).

3.4. Aproximación al sujeto de estudio

Saben los antropólogos, en su extrema comprensión, que los niños y los monos comparten hasta una cierta edad (tres años digamos) una potencialidad artística común. Este mismo año (1994), en el zoológico de Ámsterdam, se podían contemplar más de treinta dibujos realizados por simios. Era sorprendente, en efecto, la semejanza entre estas *creaciones* y las de los niños de más corta edad: un mismo estilo *naïf* con preferencia por los colores más vistosos, muy mironiano, une a las criaturas humanas y a los primates en un comportamiento absolutamente excepcional, inédito entre las otras especies animales.

Claro que no deja de ser significativo, que los monos necesiten el estímulo humano para evidenciarnos la más oculta de sus monerías: significativo y sospechoso. Thierry Lenain, filósofo belga, ha creído encontrar la razón: los simios no se expresan plásticamente, de manera espontánea porque no disponen de las herramientas requeridas ni de una superficie claramente delimitada donde revelarse creativos. De hecho, sólo pintan algo cuando se les proporciona instrumentos adecuados y una hoja de papel. *No pintarían nunca las mesas o las paredes de su jaula*. Esta es la diferencia con los humanos en sus primeros años de vida. (Garí, 1995, pp. 15-16).

"Graffiti es escribir tu nombre, todo lo demás es otra cosa", me contestaba un graffitero a la pregunta del millón desde que empezara este estudio. Pero, por lo general, el nombre que los escritores ponen en las paredes o bien es un apodo o bien un derivado de su nombre real; o un seudónimo inventado por ellos mismos para este fin. Es su identidad pública.

Para muchos de los graffitistas, su nombre “de guerra” simboliza una vida muy diferente de la que llevan normalmente en su casa o en la escuela. Un joven que pasa sin pena ni gloria en la mayoría de los contextos podría ser considerado “rey” o “maestro del estilo” en el mundo del graffiti. Para esos jóvenes, los nombres que escriben adquieren una importancia especial, pues es por tales nombres, escogidos por ellos, como son conocidos por la gente cuyo respeto y admiración tienen en más alta estima, sus colegas graffitistas, y, es escribiéndolos como aspiran a alcanzar la fama. (Castleman, 1982, p. 80).

Este nombre inventado es su *tag*. Su marca particular de “El Zorro”. Las firmas o *tags* se escriben muy rápidamente, a menudo de un único y ágil trazo y casi siempre en un solo color de tinta o de pintura. Es por lo que a los graffiteros se les considera escritores y no pintores. El aprendizaje es mayormente autodidacta y se realiza por pura imitación visual. Generalmente se puede comenzar a los 11 -12 años y cesar sobre los 20. De seguir en ello será porque se es muy bueno, rozando la profesionalidad, y alternará la calle con la galería, diseños y encargos.

Lo primero que hará el aprendiz de graffitero será ir marcando territorio con su “firmita” por toda la ciudad. Esta práctica no constituye una actividad artística en ningún sentido, es un pasatiempo de adolescente en búsqueda de su identidad. El *tag* de uno debe aparecer en cualquier lugar y al precio que sea: cuanto más difícil, mucho mejor. La osadía por dejarse ver en los sitios más inverosímiles puede llegar a ser suicida. Y lo peor que le podría pasar a alguien que se introduce en este mundo del graffiti es que le tildaran el resultado de su acción de “toy” (“de juguete”): insignificante o novato. Un insulto, medio en serio medio en broma, que puede aparecer en cualquier momento sobre su trabajo. Más adelante, la admiración y el seguimiento de los colegas más veteranos, así como la atenta observación de fanzines, revistas especializadas e Internet irán perfeccionando las producciones hasta llegar al reconocimiento y el prestigio. La anhelada fama.

En una investigación etnográfica que desarrollé sobre culturas juveniles tuve la oportunidad de investigar el universo de los *graffiti* en un barrio de clase media del área de Lisboa. Me di entonces cuenta de que las sociabilidades de los jóvenes suponían un saber cultural que se traducía en formas léxicas específicas. Las inscripciones en las paredes eran una manifestación de saber cultural. Descubrí también que los graffiti desempeñan unas funciones importantes de liberación de impulsos en otros contextos reprimidos. O sea, en la producción de los graffiti, los jóvenes dan lugar –mediante la ficción, la fantasía, la (re)invención de lo real- a una fórmula discursiva de liberación de fantasías reprimidas, transformando en “hechizos” algunos de sus deseos. También es importante el deseo, expresado en los *graffiti*, de marcar presencia, de afirmación de identidad, de manifestación de sentimientos personales o propósitos de los grupos de pertenencia. Sin embargo, el que es quizás el significado principal de los *graffiti* es el de la marca de posesión. (Machado Pais 2002, p. 25).

Después, se funcionará en pequeñas agrupaciones a las que se les buscará un nombre que no sobrepase las cuatro letras. Estas letras son abreviaturas de una firma común o de un lema a incluir en cada *pieza*. En Elche, por ejemplo, el grupo PornoStars tiene marcada la ciudad con diferentes nombres que pertenecen a su misma identidad: “PS”, “333”, “Xnos”... Las ventajas que proporciona el pertenecer a un grupo de prestigio incluyen un mayor respeto en la comunidad, así como mayor espacio en certámenes, encuentros internacionales y medios de comunicación.

Por supuesto existe esta imagen de mártir, que hace del graffitero un joven procedente de los guetos, siguiendo una trayectoria escolar que lo lleva lejos de las escuelas de artes plásticas o decorativas. Este error, a menudo descrito por los periódicos o por los responsables políticos, le llevaría a firmar y, si tiene talento, a graffitear, pero ante todo a transgredir la ley.

Vestido con unos tejanos extra-anchos y con una camiseta también holgada, firmada por sí mismo o por un miembro de su equipo, o incluso comprada en una de las numerosas tiendas de streetwear –algunas de las cuales, regentadas por graffiteros de los años 1980 – 1990, pululan, sin embargo, en los centros de las ciudades-, este joven escucha seguramente rap y usa un lenguaje de argot más bien rico, cuya capacidad de invención no deja de apasionar a los lingüistas de élite.

Un retrato caricaturesco que, si bien un día dio en el clavo, no es nada representativo de este medio.

Los graffiteros provienen de todos los horizontes, de todas las culturas. Algunos nacieron en el seno de familias acomodadas, tienen estudios, a menudo artísticos. (Pereira, 2005, pp. 34-36).

Merece mención especial el “black book” (“cuaderno negro”), bloc de dibujo con tapas duras donde el escritor de graffiti materializa sus pensamientos, registra los bocetos de sus trabajos y conserva los recuerdos de sus encuentros y festivales de graffiti. Así como las dedicatorias de los colegas. Un auténtico cuaderno de artista y un auténtico cuaderno de viaje.

En todo caso y para concluir con la caracterización del *Writing*, tanto el que surgió en Filadelfia como el de Nueva York partían de los más inmediatos mensajes asociados con la firma: el yo-existo, el yo-estuve-aquí y el yo-soy: la prueba de vivir mediante el acto, la memoria del paso por la huella y la construcción de la personalidad mediante la autoafirmación de la identidad y la presentación de sí mismo... Más tarde se sumarían otros valores en su constitución como un producto más sofisticado y madurado en forma de actividad o subcultura: la vinculación afectiva con el soporte o el lugar, la exploración del territorio, la travesura simpática, la rebeldía frente a las normas, el valor mediante el riesgo, el placer de lo prohibido, el reconocimiento en la comunidad, el prestigio por los méritos, el estatus por la competición, la capacidad por la resolución de problemas o la habilidad técnica, la sensibilidad por los aspectos humanos o la calidad artística, la voluntad mediante la transgresión o la integridad, la fama por el impacto o la constancia, el civismo por la portavocía comunitaria, la justificación de uno por la injusticia del otro, etc. Del mismo modo, primero su objetivo fue que se contemplase y entendiese por cualquiera, pero cuando los escritores formaron comunidad, entonces se produjo una disyuntiva compatible en la búsqueda de un receptor: escribir para los de dentro, los otros escritores, o también para los de fuera. (Figuerola-Saavedra, 2012, p. 17).

Del graffiti al arte urbano. Postgraffiti.

En la actualidad, la consideración de las paredes urbanas como soporte artístico sobrepasa el interés exclusivo de los artistas *underground* y está captando la atención de los artistas y aficionados a la pintura mural convencionales. Así como las creaciones de los jóvenes de Bellas Artes que han preferido rechazar el mundo del arte establecido o divertirse con él fuera de las cuatro paredes del estudio. Y también estarán los que unas veces seguirán poniendo en evidencia las características propias del graffiti –clandestinaje, transgresión, ilegalidad, etc.- y otras que no. En realidad, estas formas del arte urbano de ahora o *street art*: plantillas, pegatinas, carteles, pinturas murales, etc., de tanto parecido con las formas del arte, del diseño o de la ilustración, empatizan enormemente con el gusto de los transeúntes. Y los ayuntamientos e instituciones culturales se están animando a reconsiderar el filón y acondicionar espacios elegidos de las ciudades para estas manifestaciones. Organizando encuentros puntuales de artistas urbanos en fechas determinadas. Acercándose cada vez más el parecido del arte de la calle con el arte de los museos.

Desde finales de los años noventa a principio de la década de 2000, los graffiteros autóctonos mantienen una presencia artística desigual. Muchos de ellos dejan de pintar, el hip hop no está en su mejor momento y las leyes antigraffiti han mermado las ansias de crear. Pero es con el año 2000 cuando empiezan a resurgir de nuevo, ayudados por Internet y la aparición de estudios y fanzines sobre el graffiti. “son en su mayoría veteranos retornados a los muros, que hacían *tagging* o quedaban en muros para pintar en grupo”, cuenta Fernando Figuerola. [...]

Aunque paralelamente en estos años ya está surgiendo otro tipo de artista en la calle, más conceptual y complejo, más maduro, que convivirá con el trabajo de estos escritores autóctonos. Es lo que Javier Abarca llama *postgraffiti*, o lo que también se conoce hoy como arte urbano o *street art*: “El postgraffiti es un juego distinto al graffiti: en él el viandante está invitado a participar. Los artistas del postgraffiti también juegan a “dejarse ver” propagando muestras de su trabajo por la ciudad, pero de una forma que todos podemos entender. El postgraffiti es casi siempre gráfico y rara vez textual: lo que se repite no es un nombre ilegible, sino un motivo o estilo gráfico reconocible, con el que cualquier viandante se puede identificar”. [...]

Cohabitan entonces dos tipos de creadores en España: los artistas urbanos y los graffiteros autóctonos o con influencias de graffiti neoyorkino. Trabajan ambos bajo el mismo paraguas del arte urbano aunque de manera diferente, pero no opuesta. (Suárez, 2011, p. 20).

3.5. Aproximación al objeto de estudio

Si bien nuestra aproximación a los graffiti y demás formas del *street art* podrían conducir en otro momento a múltiples e interesantísimas reflexiones de índole antropológico o sociopolítico, en el acercamiento de este estudio a la piel de las paredes siempre tendrá preponderancia el enfoque plástico, estético y artístico. Las indicaciones para manejar la fisicidad bruta de un material interesante para la pedagogía, para la enseñanza-aprendizaje de la Educación Artística o Didáctica de la Expresión Plástica. Sin descuidar algunas pinceladas de historia.

Los graffiti del hombre corriente

Primero de todo se han considerado los graffiti de siempre, los escritos y dibujos del hombre sin ánimo de artista. La poética del grafismo. Esa fina línea en que las letras son dibujo a la vez; en que las palabras casi son imagen. Aquellas vulgaridades que tanto inspiraron a los artistas matéricos y sýgnicos de las vanguardias. Se alude más a la evidencia de la grafología y la declaración de los trazos. Nada que ver con el contenido de los mensajes, que sólo serviría para la catalogación en un tipo determinado. Las paredes están repletas de oportunidades de belleza con los simples escritos, dibujos y raspados de siempre. Sólo habrá que saber encuadrar los fragmentos más interesantes. Finalmente, se propone el análisis plástico y estético de las imágenes de los graffiti fotografiados. La apreciación de tanta libertad expresiva dará lugar a una actitud más abierta y receptiva hacia el arte moderno y sus estilos.

El graffiti –término que proviene del italiano *sgraffio*, ‘arañazo’-, ha existido desde el principio de la historia del hombre. Pinturas como las de las cuevas de Lascaux, en Francia, se grababan en las paredes con huesos y piedras, aunque el hombre enseguida anticipó las técnicas de la plantilla y el spray, al crear siluetas soplando polvo de color en sus manos mediante huesos huecos. Se han encontrado fragmentos de arcilla de la Grecia antigua en los que se habían grabado textos, y las excavaciones de Pompeya revelaron una gran cantidad de graffiti, que incluían eslóganes, dibujos y todo tipo de obscenidades.

En 1904 se lanzó al mercado la primera revista dedicada al graffiti de los lavabos: *Antropophyteia*. Más tarde, durante la II Guerra mundial, los nazis utilizaron las pintadas en las paredes como parte de su maquinaria propagandística para provocar el odio hacia los judíos y disidentes. Sin embargo, el graffiti también fue importante para los movimientos de resistencia como método para hacer pública su oposición. [...]

Durante las revueltas estudiantiles de las décadas de 1960 y 1970, los manifestantes expresaron sus puntos de vista mediante posters y pancartas. Los estudiantes franceses recurrieron con frecuencia a la técnica del *pochoir* (término francés para designar el graffiti realizado con plantillas), precursora del actual movimiento del *stencil* (graffiti con plantilla). (Ganz, 2004, p. 8).

El graffiti *hip hop*

Es el que la gente entiende como graffiti vandálico, por el constante bombardeo de las firmas, *tags*, realizadas con rotuladores o botes de spray sobre cualquier superficie. Cuyos modos provienen de la cultura *hip hop* norteamericana, nacida en Nueva York en los últimos años sesenta. Aunque antes de su llegada a España en los ochenta ya se conocían las incursiones sobre las paredes de nuestros graffiteros autóctonos llamados “flecheros”, por la característica punta de flecha en los diseños de sus firmas. Haciendo escuela, desde Madrid, la firma tirabuzón de “Muelle” (Juan Carlos Argüello). Se dice que sólo se conservan en Madrid dos de sus firmas: una en un túnel de ferrocarril de Atocha y la otra en la calle Montera. Para esta última el historiador Fernando Figueroa y la restauradora Elena Gayo solicitaron a la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura su declaración como B.I.C. (Bien de Interés Cultural).

Y para mí fue una emoción muy grande encontrarme la firma de Muelle reproducida sobre acero corten y en un pedestal a la entrada de la Facultad de Bellas Artes de la Complutense. Precisamente cuando iba a solicitar la dirección de esta tesis, después del fallecimiento de mi directora Ana García-Sípido, de la UNED.

La estética y los elementos formales del graffiti *hip hop* ocuparán la mayor parte de este trabajo por el tiempo histórico en que transcurre (2002-2013) y los gustos remarcados de la adolescencia y la juventud. Clasificando los hallazgos, no obstante, dentro de las categorías del graffiti tradicional en Occidente.

El graffiti como tal empezó en Nueva York en los años 60 como una manifestación artística de la música Hip Hop. No es hasta finales de los 70 cuando empieza a tomar forma como tal y a manifestarse en su primer y más utilizado “soporte”: el metro. Puede decirse que el graffiti comenzó con la firma. Uno de los primeros en empezar a firmar fue TAKI 183, un repartidor que plasmó su firma por varias líneas del metro de Nueva York. Aunque no fue el primero si puede decirse que el generó que más chavales siguieran su camino utilizando apodos y normalmente seguidos de un número (su calle, su teléfono...). Lo que al principio sólo eran firmas con rotulador se convirtieron más tarde en letras cada vez más complejas, generando así una guerra de estilos donde los escritores de graffiti sacaban lo mejor de sí mismos. Así se crearon estilos como Wildstyle, Black Letters, Bubble Letters, Throw Ups, que sirvieron para enriquecer este nuevo arte y dividir a la sociedad entre detractores y admiradores de graffiti. A partir de películas como Wildstyle, Beat Street y el documental Style Wars el graffiti se extendió por todo el mundo, siendo Estados Unidos, Francia, España, Holanda y Alemania los principales países pioneros en la cultura del graffiti. Si tenemos que descartar una ciudad pionera en España esa es Madrid por cantidad y calidad. En un principio, para después extenderse por toda la geografía española, Alicante, Barcelona, etc. Uno de los pioneros y posiblemente el más popular fue “Muelle” que con su tirabuzón cubrió buena parte de la capital de España, siendo también un buen ejemplo de que el graffiti puede ser sostenible, intentando pintar siempre en sitios donde no ocasionara problemas. (Conoce y Disfruta el graffiti, 2008).

Street art (Arte urbano). Movimientos y artistas actuales de arte callejero

Además de los escritores de graffiti, también persistirá sobre las paredes la mirada preparada de los artistas sensibilizados con el arte moderno. Así como el interés de los propios arquitectos que se preguntan cómo dejar por concluidos sus edificios en el paisaje urbano. Qué hacer con esas enormes medianeras de blanco o de cemento. Hasta yo mismo me presenté a un concurso de ideas para estas soluciones, siendo premiado. Participando después, en el año 1986, en las *Jornadas de medianeras vistas en cascados urbanos*, organizadas por el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia. Delegación de Castellón. Mi ponencia “Solución genérica de medianeras vistas en el casco urbano de Alicante” reivindicaba ya los graffiti, la plasticidad del paso del tiempo y la sencillez del dibujo de los niños: “Vemos, pues, que tanto los graffiti emocionales de la gente, como las corrosiones del transcurrir del tiempo, como las cosas del nene, son algo de siempre y de toda la vida. Su familiaridad perceptiva es general”. Al tiempo que hacía una invitación a contemplar esas características como elementos de diseño: “Así como los materiales ‘vistos’ (cemento, piedra, ladrillo, etc.) nos evocan la infraestructura de la obra, también el dibujo infantil nos recuerda nuestros cimientos de persona. (Viene a cuento de ese médium aglutinador de paisaje urbano y gente que pudieran desempeñar las medianeras)” (Anexo 8).

Durante los años precedentes al nuevo milenio, hubo una explosión de arte callejero gráfico en dos dimensiones. Las ciudades de todo el mundo estaban abarrotadas de imágenes hechas con plantillas, pegatinas y carteles influidos por el objetivo que tenía el graffiti: la identidad y la omnipresencia del comercialismo. El arte callejero se convirtió en el contrapunto a la publicidad comercial y a la agresividad con la que atacaba a los consumidores. [...] De algún modo, esas obras que había en las paredes no llegaban lo bastante lejos como para perturbar la experiencia humana ni para apartar la atención de la gente de las experiencias consideradas normales. (Gavin, 2002, p. 6)

En la actualidad son innumerables los artistas que, provenientes o no del graffiti, desarrollan su trabajo en la calle con una filosofía de interferencia de cierto parecido con aquel arte social y políticamente comprometido de los años sesenta, dispuesto a desenmascarar las normas del sistema: “Allí donde el compromiso artístico deriva hacia la aceptación de determinados sistemas de dominio, pierde su valor de forjador de conciencias, se convierte en peón de la política y malvende la posibilidad de sacar al individuo de su degradación y de sustituir la normativa colectiva por la emancipación personal” (Thomas, 1978, p. 29).

Se relacionan a continuación algunos de los artistas de la calle más próximos a las consideraciones de este estudio:

EL TONO. Los motivos callejeros del El Tono (Francia/Madrid) incluyen cuadros, rectángulos y bandas lineales sobre las superficies degradadas de las paredes. Sus pinturas abstractas son una crítica sobre la saturación informativa y pretenden ser “una especie de descanso visual”. “Desde que empecé a pintar formas geométricas con cinta de enmascarar siempre me ha parecido interesante el momento justo antes de quitar la cinta, todo parece desorden pero mirado bien se nota una cierta organización dentro del caos de cinta y pintura”.

INVADER. El nombre y la inspiración de Invader surgen a partir del videojuego SpaceInvaders de finales de la década de los 70. Sus mosaicos de colores, realizados con pequeños azulejos y cemento, con iconos relacionados con algún punto conflictivo ocupan lugares estratégicos de las paredes donde se sitúan: “Como estrategia de contenido [los Invaders] siguen siendo unos invasores, unos intrusos no invitados, que serían denominados virus o troyanos en un entorno electrónico. Exactamente igual que estos últimos hacen llegar un mensaje que abre una y otra vez la puerta de atrás de la conciencia. “Vosotros sois observados”. (Johannes, 2009, p. 249).

JORGE RODRÍGUEZ-GERADA. Nacido en Santa Clara (Cuba) en 1966, vive en Nueva York y Barcelona. Su obra se desarrolla con dibujos de caras de personas anónimas al carboncillo del tamaño de los edificios, emulando la publicidad urbana. Es conocido por su serie “Identidades”, que comenzó a trabajar en 2002: “Nuestra identidad no está dada por las marcas de la ropa que usamos, sino que viene desde dentro. [...] De ahí que mi arte le da importancia a la empatía”. Es notoria su predilección por las paredes urbanas en proceso de desintegración: “La unión del carboncillo y la superficie de la pared con el viento, la lluvia o el repentino derribo del muro es en última estancia la parte más importante del proceso”.

SHEPARD FAIREY. Nacido en 1970, Estados Unidos. Artista urbano y diseñador gráfico. Es famoso por sus pegatinas con la imagen del luchador televisivo André el Gigante y por sus diseños con influencias del cartelismo de propaganda política de mediados del siglo XX. Incluye lemas como “Piensa y crea, imprime y destruye”, mezclando lo subversivo con el entretenimiento. Propone una crítica a la hegemonía estética y presencial de la publicidad. También reivindica el espacio público como espacio principal para la vida artística y cultural.

BLEK LE RAT. Xavier Prou. Nacido en 1952, Francia. Precursor del *stencil* (plantillas): “Intento exponer las mejores cosas de la vida mediante inesperadas imágenes que distraen y deleitan a los peatones, sacándoles de sus preocupaciones cotidianas. A pesar de las represalias por parte de la policía en contra del graffiti, continuaré asaltando las calles en la oscuridad, ya que para mí, llevar el trabajo directamente a las calles es parte primordial de la evolución del arte...” (Manifiesto de Blek Le Rat, Wikipedia).

BANKSY. El artista habría nacido en Bristol (Gran Bretaña) en 1974. Pero la identidad de Banksy sigue siendo un misterio a día de hoy. Sus pintadas, plantillas y aforismos se dispersan por las paredes de buena parte de las ciudades del planeta. De cualquier manera, conozcamos o no su identidad, este artista ya

forma parte de la cultura pop. Y su legado no sólo serán sus intervenciones urbanas, sino sus infracciones poéticas y sus mensajes corrosivos: “Una pared es un arma muy grande. Es una de las cosas más desagradables con las que puedes golpear a alguien”. “No hay nada más peligroso que alguien que quiere hacer del mundo un sitio mejor”. “La gente que madruga es la causante de las guerras, la muerte y el hambre”.

En declaraciones del propio Banksy aparecidas en el libro recopilatorio *Wall and piece*, la elección de su sistema de trabajo más reconocido, el *stencil*, vendría con la necesidad de hacer sus dibujos lo más rápidamente posible, impidiendo así ser detenido por la policía de su ciudad. El uso de esta técnica ha convertido a las obras de Banksy en piezas fácilmente reconocibles –y posiblemente copiadas en todo el mundo–, definiendo de forma clara un estilo acompañado de temática irreverente y satírica. Así, sus primeras series relacionadas con ratas que graban y fotografían al transeúnte, o que están a punto de detonar la bomba que derribe el edificio en el que están dibujadas serían en cierta medida un homenaje al precursor del stencil, el francés Blek Le Rat, por quien Banksy ha mostrado su admiración en varias declaraciones. Es en esta corriente de anarco-punk callejero donde el autor de Bristol se ha encontrado más a gusto, convirtiendo la política, la cultura pop o la moralidad burguesa en el objetivo de sus parodias. (García Sáenz de Urturi, *Información*, 2011, p. 27).

3.5.1. Tipos tradicionales de graffiti

Siempre he creído necesario que los historiadores de arte no se ocupen sólo de las manifestaciones estéticas que se desarrollan en un plano institucional o con pretensiones de institucionalizarse. También las manifestaciones plásticas, icónico-escrituarias, que se suceden a un nivel popular y que no suelen ser susceptibles de recibir nuestra atención han de ser consideradas en igual medida como dignos exponentes de nuestra cultura en sus propias coordenadas originarias, tanto en su faceta de documento histórico como de plasmación de unas pautas expresivas culturales. Sin duda aún hay una cuenta pendiente con el *graffiti* en cualquiera de sus tipologías dentro de nuestra disciplina. (Figuerola-Saavedra, 2004, p. 13).

Siguiendo a Fernando Figuerola-Saavedra (2004), se establecerían veinte tipos generales dentro del *graffiti* practicado tradicionalmente en la cultura occidental. Esta tipología es la que se ha considerado en este estudio para confeccionar la “Ficha de observación del arte de la calle” (Anexo 2), o chuleta- guía para las salidas del aula de Plástica y Visual en el alumnado de Secundaria. También, estas características de cada tipo, son las que se presentan didácticamente en las imágenes seleccionadas para la elaboración del documental fotográfico expuesto en el epígrafe 4.3.2 del Informe de resultados, capítulo 4. Por la enorme importancia para los contenidos educativos propuestos, y por su decisiva ayuda de catalogación, se aporta aquí, en cursiva, el extracto seleccionado del texto de Fernando Figuerola-Saavedra (2004, pp.18-24):

1) **Graffiti infantil:** dibujos varios, garabatos, monigotes, caricaturas, frases, nombres, cuentas, tableros de juego, etcétera en ámbitos escolares (pupitres, percheros, libros de texto, cuadernos de tareas, pizarras, etcétera), en el hogar (suelos, paredes, muebles, etcétera) o en la calle (aceras, muros, mobiliario urbano, etcétera). Es la tipología más común, ya que puede afirmarse que todas las personas han realizado consciente o inconscientemente graffiti en su infancia. En ella, no obstante prima la exploración frente a la exhibición. Por tanto, forma parte del proceso del aprendizaje y desarrollo de las capacidades del niño y de su proceso de socialización. No obstante, conviene no equipararlo con el graffiti escolar, pues resultaría parcial y presupone identificar escolar con niño o considerar la escolarización infantil como un fenómeno universal. Su sanción y erradicación se plantea, pues, como un conflicto educativo y como señal de la integración social del niño.

2) **Graffiti porno-escatológico:** graffiti que gira en torno a la temática genital y excremental. Su ubicación más frecuente es en servicios públicos, pero puede hallarse en centros escolares o en la calle, pudiéndose integrar también en la esfera del graffiti infantil o del homosexual. Pero conviene no confundirlo con el graffiti escatológico, término que suele emplearse en el estudio del graffiti desarrollado en el territorio reservado de los servicios. Es por ello por lo que, aunque el graffiti porno-escatológico está presente en el escatológico, éstos no son coincidentes, ya que en el marco de los servicios se dan otros muchos tipos y, a su vez, el porno-escatológico no se restringe sólo a este espacio. Se reprime socialmente por su temática o su tratamiento obsceno.

3) Graffiti de opinión o pensamiento: de temática variada, se vincula a lo literario, filosófico, hedonista o humorístico. Se puede llegar no sólo a tolerar, sino incluso a promover en ciertos entornos intelectuales o culturales, subculturales o contraculturales como parte de una estética propia.

4) Graffiti devocional o confesional: tiene por objeto celebrar alguna festividad religiosa o constituirse en un ejercicio de simbolización, una manifestación doctrinal, un acto de fe, una comunicación, una petición o una acción de gracias hacia lo divino desde una iniciativa personal o colectiva. Dentro de este tipo podría darse cabida a epigramas sectarios, a menudo con un componente hermético (criptograffiti). Igualmente, alguno de estos casos podrían enlazarse con algún tipo de grafitomanía.

5) Graffiti ritual o mágico: su trazado forma parte de una acción ritual en un contexto religioso o espiritual o tiene como objeto la intervención mágica sobre el medio o los seres vivos. Su trazado se realiza de forma no sobrenatural. Se vincula con el esoterismo y, por tanto, suele enclavarse en lo criptográfico. Tendría conexión con el graffiti infantil, porno-escatológico, el confesional o devocional, el amoroso, el de escarnio, el delictivo, el psicopatológico y el paranormal.

6) Graffiti informativo: mensajes que tienen por objeto informar al extraño con objeto de prevenir un comportamiento perjudicial para los intereses de los moradores de una vivienda o los propietarios de una finca urbana o rústica o cualquier otro inmueble o bien mueble (graffiti apotropaico). También integra a todo aquel graffiti de señalización. Las informaciones de carácter delictivo, intergrupar, social, político o comercial constituirían tipologías distinguidas.

7) Graffiti de escarnio y escarmiento: generalmente se realiza en la vivienda de un particular, generalmente en la fachada, a modo de denuncia pública y anónima, acusándole de chivato, esquiro, camello, asesino, ladrón, indecente, sinvergüenza, etcétera. Reprochable socialmente por el carácter infamatorio y vejatorio que tiene, normalmente desde el anonimato. También puede dirigirse contra grupos e instituciones.

El escarmiento no constituye simplemente una humillación hacia el que lo sufre, sino que implica una actitud “didáctica”, o sea, se realiza “para que aprenda”. Por su parte, el escarnio es siempre realizado con un afán dañino, con la intención de afrentar por el insulto o la grosería, procurando, como mínimo, ridiculizar a la víctima. [...]

8) Graffiti de recuerdo u homenaje: se ejecutan para celebrar un acontecimiento crítico, feliz o lamentable, con la clara intención de compartir el sentimiento que suscita con aquellos que lo vean. Por ejemplo, vítores, pintadas nupciales, memoriales, celebración de hechos o aniversarios históricos, homenajes a figuras políticas, héroes sociales, ídolos culturales, etcétera. [...]

9) Graffiti amoroso: aunque pudiera integrarse dentro del tipo anterior, la envergadura cultural de esta tipología le dota de una entidad particular y, además, pese a lo que normalmente se asume como tal, este graffiti también acoge expresiones de desamor. Se realiza por motivos afectivos, generalmente con un sentido declaratorio, como llamada a otra persona, sellado de una unión o como señal de ruptura o de no correspondencia, por lo común entre una pareja. Su aceptación social es normalmente positiva y se justifica en su valor emotivo y su práctica tradicional, casi obligada como parte del proceso de iniciación erótica o del ritual amoroso. [...]

10) Graffiti laboral: eminentemente presenta un carácter utilitarista. Puede tratarse de marcas incisivas o pintadas, realizadas para organizar el trabajo o cuantificar o firmar la producción. Es muy característico de las labores de construcción u ordenación y mantenimiento urbano e, incluso, de las representaciones teatrales o las investigaciones policiales en la calle (marcas de posición o situación). [...]

11) Graffiti delictivo: marcas realizadas por delincuentes para informarse, darse avisos, a modo de contraseña o como marca de autor. Se constituye como un sistema de comunicación corporativo, dentro de un ámbito cerrado y antisocial, y, por tanto, conlleva la construcción de códigos secretos. [...]

Su conexión con el graffiti carcelario hace que se observen ambos tipos como parte de una misma tipología; sin embargo, las funciones y circunstancias de ambos difieren y parece conveniente establecer su distinción, aunque sea emparentada. Lo mismo sucede con el graffiti reclusivo, pues este tipo engloba a todo ámbito de enclaustramiento voluntario o involuntario (cárcel, cuartel, monasterio, etcétera) Su graffiti básicamente presenta un fuerte componente evasivo o de reafirmación, con una función equilibradora psíquicamente. [...]

12) Graffiti de minorías étnicas: en ocasiones, dadas las dificultades socio ambientales a lo largo de la Historia para el desarrollo de ciertas minorías étnicas, éstas se sirven del graffiti como medio de autoafirmación o articulan un criptograffiti como sistema de comunicación autónomo, que sirva de mecanismo de protección frente a la persecución u hostilidad social de la cultura dominante. A veces se relaciona también, por la marginalidad del grupo, con la actividad delictiva, considerándose cuando se da dicho uso dentro del graffiti delictivo y no como de minorías étnicas.

13) Graffiti homosexual: sus autores son gays, lesbianas o bisexuales (podría haber casos de heterosexuales homófilos o que asumen el papel homosexual). Por lo general, se trata de expresiones de reivindicación u orgullo, de fórmulas de autoexploración de la identidad sexual o de mensajes de contacto. Implican también una vertiente porno-escatológica, determinada por el ineludible y potente imperativo sexual de esta identidad y el desarrollo histórico de esta tipología en la clandestinidad de los espacios escatológicos. Hoy en día es más habitual detectar este graffiti fuera de este tipo de espacios.

14) Graffiti mendicante: engloba una amplia gama de manifestaciones que van desde las pintadas escriturarias sobre pavimento o muro para pedir, de modo argumentado o no, una limosna o ayuda hasta las reproducciones de pinturas realizadas a tiza en aceras o las figuras de arena modeladas en playas como reclamo de caridad o propina. Estos últimos casos se enlazarían con el graffiti artístico y escultórico. [...]

15) Graffiti psicopatológico: es todo aquel realizado por enfermos mentales, aparte de que puedan clasificarse en otros tipos atendiendo a su contenido. En este grupo tendrían un lugar especial las grafitomanías y los casos de agresiones (con aerosol, lápiz, chicle, punzón, martillo, etcétera) con un significado concreto contra obras de arte en espacios cerrados o abiertos, cuyos autores padezcan una patología relacionada con su acción irresponsable.

Habría que observar que en ocasiones este graffiti se puede considerar como un graffiti reclusivo, de darse en las habitaciones, celdas o instalaciones de los sanatorios mentales o en el enclaustramiento del hogar. No obstante, se da en la vida cotidiana, pudiéndose encontrar casos en la misma vía pública, aunque sean de complicado reconocimiento. En otros casos, este graffiti adquiere implicaciones devocionales o confesionales o, incluso, paranormales. [...]

16) Graffiti paranormal: su autoría directa o indirecta (por medio de un médium), estaría culturalmente atribuida a agentes o causas sobrenaturales a través de explicaciones que acuden a elementos irracionales. Generalmente, se produce en interiores y ámbitos particulares, con un destinatario concreto o en entornos espirituales. Bastante polémico desde los presentes parámetros culturales, se encuentra muy enclavado en un contexto religioso o parapsicológico. También tendría cabida en esta tipología, aquel graffiti atribuido a la acción de seres extraterrestres o realizado o proyectado por personas con poderes especiales de un modo nada convencional (teleplastia) y también todos aquellos estigmas corporales que conformen una representación sónica.

Cabe comentar que también se suele emplear en este contexto la denominación de graffiti espiritual. [...]

17) Graffiti social: medio de expresión popular por el que se manifiesta el descontento o la satisfacción de particulares o colectivos (sindicatos, grupos políticos, ciudadanos, etcétera) ante distintas situaciones sociales (laborales, tributarias, morales, reivindicación de derechos civiles, etcétera). Tiene un fuerte arraigo cultural y se admite socialmente como medio. Encuadraría también los murales realizados por asociaciones de vecinos, asociaciones culturales, centros escolares, etcétera, en períodos de privación del derecho a la libre expresión por los medios oficiales, como cauce alternativo de demanda y crítica.

18) Graffiti político: graffiti firmado por un grupo político o partícipe de una ideología política. Se usa como medio de convocatoria o movilización, de afirmación de grupo o compromiso personal, de denuncia, de propaganda, de conmemoración o de llamada al voto o a la abstención electoral. Tiene una alta presencia en el discurso mural cotidiano y no se cuestiona socialmente como medio, lo que nos advierte del alto grado de institucionalización de su ejercicio. Incluso, se justifica su recurso en regímenes totalitarios como testimonio de la pluralidad y la libre expresión. También, integra una vertiente muralista. [...]

19) Graffiti publicitario o comercial: anuncian una operación u oferta comercial (venta, alquiler, traspaso, liquidación, rebajas, etcétera) o promocionan publicitariamente un establecimiento o local, un acontecimiento, un grupo musical, un producto, una marca, un servicio, etcétera. Presenta como característico el uso de plantillas (serigrafía). Su vertiente muralista no suele ser ilegal.

20) Graffiti artístico: son obras de artistas, en fase de aprendizaje o no, principalmente interesados en las peculiaridades semióticas de este medio o en el espacio público como marco de comunicación y, en algunos casos, desde una perspectiva conceptual. No obstante, éste se desarrolla preferentemente en los centros de enseñanza, tanto en sus exteriores como en sus interiores (pasillos, aulas, tableros, mesas, taquillas, etcétera). [...]

En el caso de los murales, lo inviable de ejercitarse de modo legal, el deseo de realizar prácticas, preferentemente relacionadas con ejercicios de perspectiva, la emulación de grandes artistas muralistas o el encaprichamiento por un determinado espacio o ubicación obliga a ciertos artistas a realizarlos en la ilegalidad. El soporte preferente son los lienzos parietales.

Asimismo, se han considerado en la “Ficha de observación del arte de la calle” (Anexo 2) dos tipos de los quince que el mismo autor considera como graffiti universitario: 1) amoroso, 2) artístico, 3) de firma, 4) estudiantil, 5) porno-escatológico, 6) publicitario, 7) gay, 8) lésbico, 9) ecologista, 10) feminista, 11) pacifista, 12) anarquista, 13) marxista, 14) nacional-regionalista, 15) ultraderechista.

3). Graffiti de firma: acoge tanto a la vertiente autóctona de firmas como al Hip Hop Graffiti. Por otra parte, el tagging que es propio de esta tipología se distingue por el estilo y, sobre todo por el getting-up de las tradicionales firmas memoriales, frecuentemente acompañadas de datas, que se enclavan dentro del graffiti estudiantil. [...]

4). Graffiti estudiantil: acoge a todo graffiti literario, lúdico, de protesta estudiantil no suscrito a ninguna tendencia política, a los memoriales individuales o de grupo que se refieren a una presencia o a unos actos, declaraciones variadas

(críticas a instituciones, profesores, compañeros...), a los deportivos, vótores, anotaciones en cabinas telefónicas, etcétera. Igualmente, en este tipo se incluyen las pintadas como las realizadas a favor de la Plataforma 0,7, que no forman parte del discurso de ningún movimiento político, sino de una protesta surgida de asociaciones apolíticas, religiosas y laicas, y del entorno estudiantil. (Figuerola-Saavedra, 2004, pp. 18-24).

Desde nuestra perspectiva actual, debido al uso del papel, el teléfono y las pantallas, nos cuesta a veces imaginarnos la importancia que ha tenido la pared como medio de comunicación.

Las cortezas de los árboles y de los cactus llenos de marcas, los trayectos hacia la escuela señalados con tiza o las paredes de las guarderías dan testimonio de una necesidad básica del ser humano: comunicarse por medio de palabras y dibujos. Los lugares célebres, especialmente están llenos de graffiti, aunque también los lugares relativamente aislados, como los servicios públicos o las cárceles de todas las épocas. (Stahl, 2009, p. 15).

3.5.2. Tipos de obras y estilos de graffiti hip hop

Glosario de términos utilizados en la producción de graffiti, siguiendo el libro *Grffiti. La palabra y la imagen*, de Jesús de Diego (2000):

. **Tag.** Firma personal de un escritor de graffiti. Acto de firmar sobre cualquier superficie de ciudad (to tag). El autor es el tagger.

. **Pieza.** Una pieza es una composición acabada en sí misma. Una pieza suele contener el nombre del escritor, cada vez escrito de forma diferente dentro de las pautas marcadas por el estilo.

Una pieza puede tener diferentes calidades. La más baja corresponde al **vomitado o flop** (en inglés, throw-up). Es una obra hecha de forma muy apresurada, a menudo con sólo dos colores, uno de relleno y otro para dar el contorno. El relleno suele ser de una aplicación incompleta. Son los escritores más jóvenes los que se decantan por esta variante en la que prima la cantidad a la calidad. El término ya es ilustrativo del concepto que se tiene de la pieza.

Otra variante de pieza rápida es el **plata**. También de estructura bicroma, se componen de un contorno de color y de un relleno en plateado. Su intención es la de conseguir la máxima visibilidad, y para ello son pintados en zonas de tráfico rodado denso como carreteras y autopistas. Pero otras veces simplemente porque el color seduce al escritor.

Muchas piezas están acompañadas de textos cortos que manifiestan las intenciones y las expectativas del escritor o las circunstancias de su realización. Son los **mensajes**, lemas o motos. Pueden ser de naturaleza reivindicativa social o poética, una ironía a las fuerzas del orden público, una advertencia a otros grupos de escritores, etc. Otras veces adoptan la forma de **bocadillo** de cómic.

Si se concibiera la pieza como un objeto tridimensional, el **fondo** sería la capa más alejada del observador. Puede estar constituido por uno o muchos colores. Del fondo plano se pasó pronto a elaboradas composiciones en movimiento. Un tipo de fondo es el **powerline**, que asemeja una sensación de impacto o de tensión eléctrica, en colores fuertes, siguiendo la iconografía del cómic. En las piezas más elaboradas, los fondos pueden incluir paisajes en perspectiva, figuras, etc., enriqueciendo poderosamente la composición general.

. **Quemar/Incendiar.** En general, este verbo posee la acepción de llenar un lugar determinado con obras propias. Suelen ser los grupos los que se proponen quemar un lugar en un deseo de ganar prestigio dentro del grupo frente a acciones de otros grupos o escritores.

El estilo de letras de **burbuja** es un recurso estético más dentro de las innumerables formas de realizar las letras del tag dentro de una pieza. Las letras de burbuja poseen formas muy redondeadas y brillantes. Algunas incluso asemejan nata o espuma de afeitar en formas muy dúctiles, de gran suavidad y trazado sinuoso. Los brillos suelen realizarse mediante franjas de color blanco características. En todo caso, las **Bubble letters** representan un recurso típico de la primera etapa del graffiti.

. **Borrar/Tachar/Pasar.** La aparición de trazos de pintura sobre una pieza de graffiti constituye, por lo general, toda una provocación desde dentro o fuera del grupo. Un tachado es siempre una declaración hostil. Por otro lado, un borrado implica el pintar una nueva pieza de graffiti sobre la de otro escritor.

. **Bombardeo** (del inglés to bomb). Bombardear un lugar es escribir en éste. No implica una abundancia determinante, como en el acto de quemar un lugar. Simplemente, representa pintar con mayor o menor frecuencia una zona determinada.

. **Carácter/Personaje/Muñeco.** Figuras incluidas en una pieza de graffiti o entre dos de éstas. Los escritores que dominan la figuración suelen ser los de mayor calidad técnica, aunque no los que más se prodigan. Muchas veces, ocupan el lugar de una letra de tag o se incluyen activamente en la composición general. El cómic, el manga japonés y el cine suelen ser las principales vías de inspiración para la composición de nuevos personajes y efectos. También implica el estudio de diversas formas creativas y géneros artísticos como el pop-art y el agit-pop dentro de la pintura.

. **El wildstyle.** Es éste uno de los términos más importantes en el mundo del graffiti. El **estilo salvaje** es una complicada composición de letras que se entrelazan continuamente en estructuras muy sofisticadas y de difícil ejecución. Conceptualmente, obedece a una intención de manifestación soterrada del grupo y de la entidad individual. Por otro lado, conforman una labor deconstructiva inteligente, en la que la descomposición de los rasgos formales del tag aparece como un proceso complejo de desvinculación y disgregación formales. El nombre aparece así como inmerso en un caos real y constante del que se forma y del que surge en una dialéctica constante.

Formalmente, existen decenas de flechas, tridentes, conexiones y otros motivos que enriquecen la composición y complican al mismo tiempo la comprensión de lo que se está viendo. Por lo general, son indescifrables para el profano.

. **El estilo de letras en 3D.** Se denomina así el segundo gran estilo que el graffiti hip hop contemporáneo ha desarrollado. Aparece como una cronología posterior al estilo de letras de burbuja y con anterioridad al más complejo wildstyle. El estilo 3D se caracteriza por la búsqueda de tridimensionalidad de los elementos del tag dentro de la pieza de graffiti. Resulta de gran importancia la ejecución técnica y la limpieza del trazo.

Estas descripciones de Jesús de Diego, junto con otras pertenecientes al texto de Jorge Méndez preparado para Internet, que es revisión y reedición del trabajo original “El otro arte de escribir”, realizado conjuntamente por Jorge Méndez y Sergio Garrido para la asignatura Historia de la imagen gráfica, incluida en el Ciclo de Ilustración en la Escuela de Arte de Valladolid el año 2002, marcarán las características resumidas de los tipos de graffiti *hip hop* que se han considerado en la “Ficha de observación del arte de la calle” (Anexo 2) confeccionada para los estudiantes de Secundaria:

Hip Hop: Cultura nacida en Nueva York durante los últimos años sesenta en los barrios marginales. Por extensión, se denomina así a todas las expresiones culturales que implica y que se extiende por todo el mundo, como el rap, el break-dance y el graffiti.

Tag (firma): Firma personal de un escritor de graffiti. Acto de firmar sobre cualquier superficie de la ciudad (to tag). Los tags son la base del graffiti y nacen con él a finales de los sesenta.

Tag con outline (firma con borde): Consiste en una línea más fina que bordea las letras más gruesas de una firma, con otro color diferente.

Bubble letters (letras pompa): Estilo de letras de burbuja. Es el primer estilo nacido como tal en la historia del graffiti. Coexiste actualmente con el 3Dstyle y el wildstyle. Son letras más gruesas, redondeadas y sencillas que constan de color de relleno y borde. Algunas llevan brillos.

Trow ups (vomitado o potas): Como su propio nombre indica, se refiere a una versión chapucera de las letras pompa. Son letras con poco diseño, ya que su finalidad es la cantidad y no la calidad. De ahí que se intenten rellenar las letras con la menor cantidad de pintura posible.

Platas: Modalidad de pieza de graffiti. Emplea tonos plateados con el fin de conseguir la máxima visibilidad desde vías rápidas de tránsito (vías de ferrocarril y autopistas).

Bloc letters (similares a rótulos): Este tipo de letras prescinden de un diseño complejo y original. Son letras muy simples, generalmente gruesas y con rellenos sencillos, legibles y de gran tamaño. Su principal función es la legibilidad.

Wild Style (estilo salvaje): Estilo de elementos muy peculiares (puntas, tridentes, sierras, etc.). Muy intrincado. Máxima expresión de la criptificación gráfica del graffiti.

. Model pastel (estilo 3D): Tres dimensiones. Hace alusión a la tridimensionalidad en general y a uno de los estilos primigenios en la composición de las letras de graffiti. Suele considerarse posterior al estilo de letras pompa. Desaparece la línea exterior dando paso a juegos de color, a veces en la misma gama cromática y otras con simples planos de color y formas determinadas...

. Dirty (estilo basura): Se basa en la trasgresión de los elementos formales y estéticos del graffiti, es decir, desdibujándolo, creando formas “incorrectas”, deformidades, colores repelentes a priori y, en definitiva, generando un estilo sucio.

. Graffiti orgánico: En este estilo las letras cobran un carácter propio adoptando formas de objetos, fusionando así el dibujo de letras tradicionales en el graffiti con complementos como personajes u objetos.

. Characters (personajes): Los personajes surgieron para acompañar a las letras, pero hoy en día son muchos los escritores que basan su obra íntegramente en la creación de personajes. Algunos provienen del graffiti genuino; otros del mundo del arte.

. Iconos (más esquemáticos): Podrían considerarse una derivación de los personajes. Su función es la de llamar la atención. Como rasgo esencial, un icono suele ser más esquemático y fácil en su ejecución. Hay quien ha convertido su throw-up en un icono.

. Graffiti abstracto: Se podría considerar como el grado extremo de la escala donde el graffiti pierde ya su identidad. Si bien sigue realizándose con aerosol, el único rasgo que le liga al graffiti es su ubicación o que el autor sea un escritor de graffiti.

3.5.2.1. Recursos del graffiti hip hop.

La industria cultural

El graffiti es un arte ecléctico que utiliza elementos sacados de las diversas artes nacidas con la industria cultural: la publicidad, el cartel, el cómic, el cine, el tatuaje... En los principios, tal vez sea el cómic, por su proximidad con la pre-adolescencia, el elemento más influyente en la estética de las paredes.

Multitud de recursos formales han sido adoptados por los artistas de graffiti de todo el mundo. La riqueza expresiva que el cómic había desarrollado y sigue desarrollando conforma un referente básico para el artista de graffiti desde sus inicios. Líneas cinéticas, maleabilidad de formas, reparto de los planos y de los colores, el uso de repertorios gestuales y corporales de los personajes, modos de expresión de los rostros, códigos en las formas de vestimenta, que indican aspectos de inclusión y exclusión respecto al grupo, códigos escenográficos como planetas, castillos medievales, comisarías de policía, estaciones de tren, etcétera. [...]

A este respecto, podemos decir que el graffiti toma a lo largo de diversas transformaciones culturales, formales y de significado diversas constantes del cómic, principalmente a través de autores denominados *underground*, que influyen a los escritores de graffiti desde sus inicios junto al resto del cómic de forma manifiesta. (De Diego, 2000, pp. 208-209).

Pero:

Cuando se trata de lo que influye a los escritores de graffiti, uno no está obligado a hablar únicamente de los rótulos de neón, los adhesivos de coches, las tiras de cómics, los productos televisivos y el gran ego de la televisión –ese barco-estado contemporáneo, tililante y que habla sin cesar-; uno tiene derecho a pensar que sin darse cuenta los chicos se enriquecen con todo el arte que ofrece a la mirada un aire familiar al graffiti. Lo cual nos permitirá hablar de Jackson Pollock y el graffiti abstracto de sus confluencias y divagaciones, de Stuart Davis y de la dramatización de su obra como una presencia que crece en proporción a su tamaño, incluso nos permitirá hablar de *Memorias in Acternum*, de Hans Hofmann, donde esos rectángulos rojos y amarillos flotando como declaraciones de un nombre sobre un *wash* poco definido, o del azul y el verde de *El baile* de Matisse (las extremidades de Matisse se enrollan entre sí como la hiedra caligráfica de los graffiti de Nueva York). (Mailer, 2010, p. 18).

3.5.2.2. Y ahora algo sobre el arte pop

El crítico Lawrence Alloway, utilizó por primera vez el término de pop-art en 1954. Con esta abreviatura de *popular art*, Lawrence se refería al arte popular que estaba creando la publicidad de masas. La vanguardia artística no podía permanecer ciega a otras ramas del arte "menor" como la publicidad, el diseño industrial, el cartelismo y las revistas ilustradas. El *pop art* surgió primero en Londres y Nueva York a mediados de los años cincuenta. Los artistas pop pintaron en un lenguaje figurativo temas de la sociedad de consumo, como botellas de refrescos, paquetes de cigarrillos o envoltorios de chicle. Su temática, absolutamente directa, lo hizo totalmente accesible al público en general: la iconografía pop se nutrió también de imágenes de tebeos, revistas, periódicos, del cine y de la televisión, de anuncios fluorescentes de grandes comercios y de tipografías chillonas.

El pop nació como una reacción al omnipresente expresionismo abstracto, tan alejado de la realidad cotidiana.

Como en el dadaísmo, el pop recuperó objetos triviales y poco estéticos para sus obras. Sin embargo, dada fue un movimiento mucho más provocativo. El pop se limitó a reivindicar la estética en la publicidad y en los medios de comunicación de masas.

Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923) y Tom Wesselmann (1931) cultivaron la estética del cómic. (Muñoz Goulin, 2000, pp. 41-43).

Atención a Roy Lichtenstein:

"Destacar lo absurdo de la agresión militar es un objetivo secundario de mis pinturas de guerra. Personalmente opino que gran parte de nuestra política exterior ha sido increíblemente aterradora, pero no es de eso de lo que trata mi obra, y no tengo intención de sacar provecho de esta postura popular. Mi obra trata más bien de la definición americana de las imágenes y de la comunicación visual". (Hendrickson, 2001, p. 29).

Indudablemente el pop sólo compartía con el graffiti sus influencias de impacto visual, su estatismo y su espectacularidad. Pero poco más. Su subversión se limita al Arte.

Tras la explosión y la masificación de los *tags* y el figurativismo, una nueva hornada de artistas urbanos decide buscar nuevas vías de expresión que permitan llevar el arte urbano a otros terrenos y públicos. La plantilla permite reproducir rápidamente y centenares de veces una misma obra. Las pegatinas amplían los soportes hábiles para el arte urbano, que pasan a englobar farolas, mochilas, mobiliario urbano de todo tipo... La pintura al óleo permite un nivel de detalle y de precisión que no puede alcanzarse con un *spray*. Los lienzos permiten, sí, llevar el graffiti a las galerías y, lo que es más importante, venderlo. (Campos, 2011, p. 375).

3.5.2.3. Técnicas y fases de ejecución del graffiti hip hop

Montana Colors: "En el año 1994 fundamos Montana Colors, a 35 kilómetros al norte de Barcelona y amparados por el perfil de la bonita montaña de Montserrat. El objetivo era muy claro: la fabricación de la primera pintura en aerosol, a nivel mundial, diseñada para satisfacer las necesidades de los escritores de graffiti." (Rubio, *Alergia*, 2005, p.164).

PINTURA EN ESPRAY. Cuando se inventó el bote de *espray*, en la década de 1920, no estaba concebido para el arte, pero los artistas lo han utilizado sin cesar desde la década de 1960 –y no digamos los graffiteros– y en la actualidad existen infinidad de variedades.

El bote de *espray* es muy fácil de usar, pero hace falta práctica para dominar la técnica. Puesto que la pintura chorrea con mucha facilidad en cuanto lo mantienes inmóvil, hay que pintar con trazos rápidos, uniformes y suaves. Con varias capas de pintura conseguirás un mejor resultado que con una única capa gruesa.

Para regular el rociado del *espray* existen varios tipos de difusores: finos, normales y gruesos. Si se aplica presión en el centro del difusor se genera un rociado potente, en cambio, si aprietas por la parte delantera "escupe" la pintura y si lo haces por la posterior sale un chorro más fino. El resultado también depende del ángulo en que se sostenga el *espray*. Para obtener un rociado muy fino se dispara con el bote boca abajo. Dado que la pintura es opaca, resulta fácil corregir cualquier cosa que no haya salido bien. La pintura en *espray* es ideal para pintar motivos de gran tamaño, se adhiere a casi todas las superficies y es permanente. Sus inconvenientes son que huele mucho, es tóxica y sucia, y, además, provocativa. (Carlsson /Louie, 2013, p. 92).

De nuevo la fuente para complementar este apartado didáctico será el libro de Jesús de Diego, *Graffiti. La palabra y la imagen*. (2000, pp.137-139).

. **Marcaje.** Suele comenzar a pintar un solo escritor. El marcaje es la fase inicial de ejecución de la pieza. El boceto, realizado muy someramente (muchas veces no existe), es la guía de esta operación de traslación aproximada desde el papel. En esta fase, se usa un *espray* de un solo color. Se trazan todas las líneas del graffiti, incluyendo las zonas de sombreado, fondos, etcétera. Los personajes se destacan de la misma forma. Se puede decir que los escritores que siguen este método dibujan antes de pintar. Otros, por el contrario, renuncian al marcaje y empiezan a pintar desde un principio señalando con breves referencias las masas de color y sus matices.

. **Primer relleno.** Tras el marcaje se procede a realizar un primer relleno con colores planos, que servirá de distribución primaria de colores. La intuición del artista condiciona esta fase. El primer relleno proporciona al escritor una primera idea de lo que será el conjunto de la pieza más allá del boceto. Un graffiti, y en esto coincide la totalidad de los escritores consultados al respecto, nunca alcanza su forma definitiva hasta que se ejecuta. Es decir, que cualquier labor de prediseño no representa sino una labor de orientación previa en el espacio o de apunte icónico y cromático de ideas que servirán de simple elemento de referencia primaria. Esto explicaría la pobreza de medios y la escasa atención dedicada a la realización de bocetos.

. **Segundo relleno.** Tras esta labor de primer relleno, se suele proceder a una segunda distribución del color. En esta fase, se tienen más en cuenta los efectos de armonía y contraste cromáticos.

. **Sombreado y difuminado.** El sombreado sería la cuarta y más laboriosa fase. Recordemos que el escritor de graffiti no posee unas herramientas muy elaboradas. El bote de pintura en *espray* convencional apenas permite el intercambio de boquillas, y la variedad de éstas no excede de tres por lo general. Por otra parte, el único método que permite controlar el flujo de pintura es la pericia del escritor para controlar la fuerza con que presiona la boquilla contra el bote y la distancia a que lo mantiene del soporte. En el sombreado, intervienen estos factores que suelen ser la marca de diferencia de calidad técnica entre los escritores. Usualmente se coloca el bote en una orientación oblicua respecto al soporte y se aplica la pintura con una leve y continuada presión, dejando escapar al aire parte de la pintura. La realización de degradados es considerada como una difícil labor. El contraste de tenues y suaves degradados con contornos rotundos en figuras y letras confiere al graffiti buena parte de su atractivo visual y de su particular estética.

. **Perfilado.** Después de sombreado, se perfilan las diferentes partes de la pieza: letras, elementos secundarios y ornamentales de la composición, personajes, etc. Se intenta conseguir el efecto contrario al degradado, una delimitación fina y exacta de cada elemento dentro de la composición. Una última fase viene representada por el toque personal final. Dedicatorias a amigos y miembros ausentes y presentes del grupo, mensajes, advertencias, proclamas y mottos (lemas). La firma suele integrarse en la pieza, formando parte orgánica de ella, por lo general. Una suerte de juego especular del nombre que se representa a sí mismo una y otra vez.

3.5.3. .Postgraffiti. Street art (Arte de la calle)

Finalmente, el arte urbano en general. Las viejas y nuevas tendencias juntas.

En España el hip-hop graffiti entró a finales de los 80. Pero ya antes hubo ilustres antecesores, como Muelle, que llenó el Madrid de la *movida* con su firma.

Cuando el rap alcanza el éxito de masas (sobre todo en EEUU), el triunvirato del hip hop se rompe, quedando el graffiti y el *break* relegados a un terreno más minoritario. El graffiti empieza a ir por libre y se vuelve más permeable a la influencia de las nuevas corrientes del arte contemporáneo.

Desde finales de los 70 ya hay artistas –Basquiat o Keith Haring en EEUU, Blek le Rat o Mesnager en Europa – que se expresan en la calle con códigos diferentes a los del graffiti. Todo vale: spray, pintura plástica, tiza, plantillas, carteles, pegatinas. En España muchos sitúan sus primeros recuerdos de este arte urbano (o street art) a finales de los noventa. (Guimón, 2003, pp. 20-23).

En adelante habrá que hablar de *Street art* o arte de la calle en lugar de solamente graffiti. Pero adelantemos la diferencia: “El arte de la calle actual es más gráfico y prima el concepto, mientras que en ocasiones anteriores era más Arte y antes más *old school* (vieja escuela), el típico graffiti americano”, sintetiza el artista berlinés instalado en Barcelona, Boris Hoppeck. (*Descubrir el Arte*, 66, agosto 2004).

Así las cosas, nuevas oportunidades para sacar a los chicos de secundaria a la calle y mostrarles lo que hay. Deben de verlo y entenderlo. Máxime cuando antes o después los diseños de esas realidades urbanas que nos rodean van a meterse en casa. O, encima nuestro.

Aunque la relación de la industria de la moda y el diseño con los artistas urbanos es conflictiva, Calvin Klein invita a los diseñadores urbanos a decorar algunas de sus botellas porque sabe que el Arte de la calle es una herramienta de comunicación de actualidad. La campaña de *Street marketing* de Nike, que incluye el uso de los ubicuos adhesivos, o el Volkswagen Polo anunciado en la prensa con una plantilla utilizan de forma parásita las ideas y las estrategias del Arte de la calle. Custo potencia el culto de la marca sacando colecciones de ropa inspiradas en el graffiti (Marlett, 2004, p. 56).

Ahora es cuando la calle cobra todo su valor para poder hablar de cultura alta y de cultura baja en las producciones artísticas del arte que se hace hoy de tantas intenciones y representaciones coexistiendo juntas.

El Street art, como su propio nombre indica, globaliza todas las incursiones artísticas realizadas en el paisaje urbano y es un derivado directo de los graffiti, que a finales de los años setenta eran pintados en los vagones de tren de Harlem (Nueva York).

Su filosofía y razón de ser han evolucionado como todas las artes y movimientos artísticos, a medida que la sociedad va sufriendo cambios socio-políticos y culturales, pero su esencia continúa siendo la misma (transgresión y contrasistema). Muchos artistas denominan a este movimiento evolutivo Post-Graffiti.

El nuevo concepto de arte urbano se resiste a quedar encerrado, en forma de graffiti dentro de una jaula hecha de paredes de fábricas de extrarradio. Su naturaleza es mucho más amplia que hace treinta años, podríamos hablar de un nuevo “renacimiento”, una explosión de creatividad, nuevas ideas y talento con miles de artistas de todo el planeta que exponen sus innovadoras obras de arte en las calles, utilizándolas como si de un gigantesco museo se tratase. (Bou, 2005, p. 7).

Los términos artísticos considerados para concluir la “Ficha de observación del arte de la calle” (Anexo 2) o chuleta-guía para los estudiantes de Plástica y Visual de secundaria, se sintetizan del libro *Street Art*, de Louis Bou (2005).

Street Art (Postgraffiti): Como su propio nombre indica, globaliza todas las incursiones artísticas realizadas en el paisaje urbano y es un derivado directo de los graffiti de Nueva York. Se trata de una nueva manera de entender el graffiti inspirándose en los procesos tomados de otras técnicas.

Stencil (plantillas): Para crear una plantilla necesitamos cualquier material rígido, como por ejemplo láminas de plástico, cartón, madera, etc. Una vez elegido el material se procede a dibujar o calcar el motivo con el que más tarde el artista “bombardeará” toda la ciudad.

Stickers (pegatinas): El stick art es una de las técnicas más rápidas y discretas, junto con el stencil, dentro del apasionante mundo del arte urbano. Pero el stick art no engloba sólo las típicas pegatinas, sino a toda aquella obra de arte que puede ser pegada en la calle sobre cualquier superficie.

City Texturas (texturas de la ciudad): La ciudad ofrece infinidad de texturas que son fondos perfectos para plasmar la impronta que permanecerá allí a merced de mil avatares. También el deterioro de las obras, por las inclemencias del tiempo y el azar, proporcionará imágenes preciosas de unas calidades inesperadas que nos recuerdan las obras de arte informalistas o al expresionismo abstracto.

Traffic Signs (señales de tráfico): Las señales de tráfico y semáforos son el lugar predilecto de los artistas urbanos para pegar sus stickers ya que son muy accesibles y de un modo u otro todos tendemos a mirarlas.

Logos (marcas verbales): Es la combinación que forman las letras que componen el nombre. Se trata de crear los logos más espectaculares posibles. Sirve de marca de fábrica.

Wonderland (maravillas): Las grandes urbes ofrecen infinidad de soportes en los que el artista puede crear sus obras transformando el mobiliario y la escena urbana en un verdadero estallido de ideas y mensajes llenos de ironía.

Streeterama (murales): Los grandes murales ayudan a que los ciudadanos contemplen el graffiti como un acto artístico y no vandálico. Muchos ayuntamientos destinan lugares concretos, en zonas céntricas de la ciudad, para que los artistas realicen sus obras. Cada año se celebran encuentros de artistas de graffiti en casi todas las grandes capitales del planeta. BOU, L. (2005)

Esta nueva corriente es fresca, en parte porque se sirve de diferentes técnicas y materiales, entre otros juguetes, tizas, vinilo, acrílico y azulejos. La mayoría de estas nuevas obras son esculturales y tridimensionales. A menudo las obras manipulan literalmente la arquitectura urbana e interactúan con el mismo mobiliario urbano. A veces, añaden algo al paisaje callejero en lugar de desfigurarlo o destruirlo. La definición de vandalismo queda borrosa. Otros artistas, que usan técnicas tradicionales como la pintura o los carteles, se abren camino en un terreno innovador con respecto a su enfoque e imaginaria. El relato y el mito se construyen alrededor de la obra, mientras que ésta se extiende para transformar la estética del paisaje callejero de diferentes maneras. (Gavin, 2008, p. 6).

3.6. Educación Artística

Según Ricardo Marín Viadel (2000: pp. 154-157) el término “Didáctica de la Expresión Plástica” es la denominación oficial actual que tiene esta área según el listado de áreas de conocimiento publicado en el anexo del Real Decreto 1.888/1984 de 26 de septiembre (Boletín Oficial del Estado, nº 257, de 26 de octubre de 1984), por su correspondencia con el nombre del Área de Expresión Plástica en EGB (Educación General Básica) de la Ley General de Educación de 1970. No obstante, la denominación internacional más aceptada es la de “Educación Artística”.

La DEP (Didáctica de la Expresión Plástica) o Educación Artística es fundamentalmente un área de conocimiento: a) Interdisciplinar (Educación + Arte + Imagen), y b) Profesionalizante (formación del profesorado de Artes Visuales. Siendo su objetivo propio de estudio el aprendizaje artístico. Y su finalidad es el conocimiento, el disfrute y la transformación de los aspectos visuales, constructivos, simbólicos, artísticos y estéticos de la Naturaleza y de la Cultura, a través de la creación de imágenes.

El conocimiento plástico y visual viene definido por los elementos constituyentes de sus Ejes Estructurales. Así:

PARÁMETROS: Percepción y Producción

ÁMBITOS DISCIPLINARES: Estética, Plástica y Técnica.

PLANOS Y NIVELES: Captación, Interpretación, Apreciación, Investigación, Formación, Creación y Expresión.

Estos Ejes Estructurales se refieren a tres coordenadas de contenidos:

PROCEDIMENTAL: Técnicas, destrezas y métodos que posibilitan, abordan y vehiculizan la adquisición de los conceptos.

CONCEPTUAL: Descriptores conceptuales que fundamentan el conocimiento y legitiman las actitudes.

ACTITUDINAL: Interés, toma de postura, criterios, intenciones y valoración, basados en los conceptos adquiridos a partir de los procedimientos. (García-Sípido, 1997, pp. 61-62).

El desarrollo histórico de la Educación Artística se configura por la confluencia de tres historias que se superponen: la historia de la formación de artistas, artesanos y profesionales de las artes visuales, la historia de la enseñanza del Dibujo y la Educación estética en la escuela, y la historia de la formación del profesorado de arte.

La educación artística no sólo ha de identificarse con la *educación formal*, con ser profesor de colegios, institutos o en la universidad: podemos dar clases a nuestros amigos o a nuestros padres, en lugares como un cine o el salón de nuestra casa, porque la educación es algo que nos rodea, nos estamos educando constantemente y todos los días. Organizar una clase, ponerla en funcionamiento y ver como a través de esta clase que has diseñado las conciencias de los alumnos empiezan a despertar es una de las actividades más gratificantes del mundo. (Acaso, 2009, p. 15).

3. 6. 1. Algo de historia

Siguiendo la información aportada por la profesora Concha Daud Picó (2003: pp. 29-41):

Desde finales del siglo XVIII en que se fundaron en España la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1744) y la Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Carlos (1750), el sistema de aprendizaje de la asignatura denominada “Dibujo” sería la copia fiel de láminas o de figuras de escayola. Sin contemplar la comprensión de las obras de arte ni las experiencias estéticas.

Será en 1954 cuando la INSEA (International Society for Education Through Art), organización consejera de la Unesco para la educación artística, declare que las actividades creativas a través del arte eran una necesidad común de todos los niños. Proponiendo la motivación y el estímulo como principales artífices de la acción creadora a través de un arte no imitativo y libre.

En España, a raíz de la reforma educativa de 1970, de la Ordenación de la Educación General Básica, ya se hablará del “Área de Expresión Plástica” como perteneciente a un sistema escolar organizado. En la siguiente reforma de 1990 (LOGSE) se cambiaría el nombre por el de “Educación Plástica”. Pasando de la concepción del arte como una actividad expresiva a considerarlo como un lenguaje, educando para saber mirar, analizar y comprender la imagen.

Hoy día, la materia en la Educación Secundaria es “Educación Plástica y Visual”. Manteniendo el carácter factual de la plástica pero añadiendo más referencias a lo visual y al conocimiento apreciativo.

[...] el arte posee una dimensión educativa, ya apuntada por artistas de principio de siglo como Kandisky, Klee, Miró, etcétera. Nos introducimos así en la Autoexpresión Creativa, una forma de concebir la enseñanza del arte que estaba sujeta a un contexto concreto, tras haber superado las guerras mundiales. Frente a la educación tradicional, aparece una tradición renovadora, con orientaciones liberadoras, como la Escuela Nueva, la Educación por la Acción o toda la suerte de propuestas de crítica antiautoritarista y que se desplazarían desde la Escuela Moderna de Ferrer Guardiola, la Escuela en Libertad de Nelly (Summerhill), la enseñanza no directiva de Rogers, o preguntas vinculadas al psicoanálisis. Todo esto repercute directamente en la enseñanza del arte y desde el principio del siglo XX se ha ido desarrollando un ideal, muchas veces inalcanzable, para quienes se consideraban la vanguardia de la enseñanza del arte. Esta propuesta deriva en la *no-intervención* del docente, quien considera que debe dar rienda suelta a la *libre creatividad* del alumno, procurando no deteriorar esta condición innata con las imágenes de los adultos. De este modo se consigue que el alumno aprenda a ser persona antes que artista. Esta carencia de doctrina va a tratar de ser compensada por la DBAE, que aporta una sistematización y estructuración a la enseñanza del arte que, desde esta coherencia metodológica, pretende acercarse a la ciencia. (Fernández Villanueva, 2003, p. 26).

Según Ana García-Sípido (1997: p. 24) las posiciones respecto a la metodología empleada en la Educación Artística han girado alrededor de las siguientes tendencias:

Tradicional: La copia y los *modelos* hacen que esta metodología proporcione resultados “masificantes”. Sin ningún compromiso formal o personal, ni por parte de los alumnos ni por parte del profesor.

Excluyente: Centrada en los *resultados*, seleccionando a los más aptos, con la idea de que la plástica es un terreno para “elegidos”.

Formal: Su objetivo es el análisis de formas y su única finalidad es la de *enseñar a dibujar*.

Expresiva: Se centra en la expresión individual, o colectiva, de los alumnos; utiliza la plástica como *medio* de comunicación.

Lúdica: Convierte a la plástica en un *pasatiempo*, con contenidos simplificadores, deformados y “pintorescos”.

Pretecnológica: Alrededor de los procedimientos, de las “manualidades”, con un dudoso disfrute estético.

Técnica: Demasiado *dibujo técnico*, enfocado a los campos del diseño, la arquitectura y las carreras técnicas. (García-Sípido, 1997).

PRINCIPALES MOVIMIENTOS CUYAS TEORÍAS HAN GENERADO OPCIONES CURRICULARES EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA (Maeso Rubio, 2003)

- . Piaget y Lowenfeld. Teorías sobre el desarrollo. Preferencia por la libertad creativa.
- . Vigotsky. La teoría de los procesos psicológicos superiores. Su teoría sobre la zona de desarrollo próximo (la distancia entre el nivel real de desarrollo y el desarrollo potencial que se alcanzaría ayudado por alguien más capacitado).
- . Elliot Eisner y la opción curricular en Educación Artística. Un currículo supone una serie de actividades que comprometan al estudiante con determinados contenidos.
- . Aportaciones curriculares de las décadas 1960-1980. Las ideas de Eisner se apoyaron en las aportaciones curriculares que se desarrollaron en los Estados Unidos desde mediados de la década de los años 60 hasta finales de la década de 1970.
- . El currículo de la DBAE (Educación Artística como disciplina). Décadas de los 80 y 90. Este nuevo enfoque contempla contenidos relativos a cuatro disciplinas artísticas: Estética, Crítica de Arte, Historia del Arte y Creación o Producción artística, centrando la atención en las obras de arte. Los planteamientos de la DBAE son bien diferentes a los del movimiento de la autoexpresión creativa, que había sido la tendencia dominante durante las décadas anteriores.
- . Las teorías actuales en Educación Artística y su repercusión en el currículo.

Una de las teorías que han tenido un gran desarrollo en los últimos años es la de la “*Cultura Visual*”. Este paradigma, además de incorporar los objetos e imágenes, tanto artísticas como no artístico, adopta una metodología preferentemente teórico-apreciativa, relegando otros aspectos como los perceptivos, productivos o formales.

Educación Artística Posmoderna, que engloba varios movimientos emergentes que comienzan a irrumpir con fuerza en el panorama internacional de la enseñanza y aprendizaje de las Artes Visuales como son la “Educación Artística Medioambiental”, “La Educación Artística Multicultural” y “La Educación Artística Multimedia”.

La Pedagogía Crítica plantea que las diversas concepciones de currículo no están exentas de unos presupuestos éticos, morales o sociales interesados por la clase dominante. La teoría crítica apuesta por el papel creador del profesor “como un artista autónomo capaz de tomar decisiones que contrarresten los discursos tecnocráticos”. (Maeso Rubio, 2003).

3.7. Aproximación al currículum de Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato

3.7.1. Currículo de la LOGSE (Ley de Ordenación General del Sistema Educativo) (1990)

La LOGSE (Ley de Ordenación General del Sistema Educativo) promueve la posibilidad de un equilibrio entre los acuerdos para un currículum nacional y las aspiraciones de las autonomías. Así, las autonomías elaborarán su propio DCB (Diseño Curricular Base) partiendo del diseño estatal y obligando a los centros a diseñar su PPC (Proyecto Curricular del Centro), con la noción de currículum abierto que permita un margen de autonomía al profesorado. En España, los niveles de especificación del currículum serían:

Primer nivel: Lo establece el gobierno central. Marca las directrices generales que todos los demás niveles han de respetar: los períodos de escolarización (Anexo 9), la orientación de la enseñanza y el aprendizaje, los objetivos y contenidos generales y los criterios de evaluación.

Segundo nivel: Pertenece a los gobiernos autónomos. Adoptan los objetivos, contenidos y criterios de evaluación a su propio contexto histórico y cultural.

Tercer nivel: Corresponde al centro. Adaptando el currículum a sus peculiaridades ideológicas o administrativas a través del PEC (Proyecto Educativo del Centro). Que definirá las estrategias de aprendizaje, la organización de contenidos, etc.

Cuarto nivel: Es la tarea del profesorado. Decide sobre la mejor manera de llevar a efectos el currículum.

Así pues, el currículum será el instrumento didáctico utilizado para diseñar, aplicar y evaluar las estrategias pedagógicas.

La reforma de la educación artística española es un buen reflejo de la implantación de la perspectiva disciplinar en la articulación de las materias escolares. Una innovación que tuvo lugar en los Estados Unidos durante los años sesenta y que terminó cuajando en nuestra área durante la década de los años ochenta.

En todo caso, [...] nuestro modelo de reforma no ha seguido la corriente disciplinar americana y se ha decantado claramente por la estructuración disciplinar del modelo italiano (Juanola 1992), que considera la educación artística como comunicación y que desarrollaran en su día autores tan importantes como L. Lazotti (1981, 1983, 1987) y F. Testa.

Son tres los principales rectores de la organización de contenidos: los conceptos, los procedimientos y las actitudes. [...]

Según esta organización, los conceptos vienen a constituir el conjunto de las ideas que a través de la educación artística asimila el estudiante; tratarían el ámbito del “qué”. Los procedimientos se refieren a las maneras de hacer o percibir. Tratarían el ámbito del “cómo”. Las actitudes constituyen un cuerpo de contenidos referente a la posición que el alumno debe adoptar ante el hecho artístico, tanto en la creación propia como en la aceptación de la ajena.

[...] el diseño curricular prevé un tipo de evaluación básicamente cualitativa (más cualitativa conforme se acerca a las etapas más bajas) y apegada al proceso, más que una calificación al producto final. [...] (Aguirre, 2005, 60-61).

3.7.2. Currículo de la LOE (Ley Orgánica de Educación) 2006

Extracto, en cursiva, del texto de Silvia Nuere (2011, pp. 65-67), “Diseño y elementos básicos del currículo de Educación plástica y visual”, en *Dibujo: Artes plásticas y visuales. Complementos de formación disciplinar*. Formación del Profesorado/Educación Secundaria.

Al tratarse del área de Educación plástica y visual, hablaremos de la educación secundaria obligatoria (ESO), en la que se contempla la impartición de esta materia en el primer curso (3 horas), en tercero (2 horas) y en cuarto de manera optativa (3 horas).

Educación secundaria obligatoria

Según la información recogida en la orden ECI/2220/2007, de 12 de julio, por la que se establece el currículo y se regula la ordenación de la Educación secundaria obligatoria, la Educación plástica y visual tiene como finalidad desarrollar en el alumnado capacidades perceptivas, expresivas y estéticas a partir del conocimiento teórico y práctico de los lenguajes visuales para comprender la realidad, cada vez más configurada como un mundo de imágenes y objetos que se perciben a través de estímulos sensoriales de

carácter visual y táctil. Al mismo tiempo, busca potenciar el desarrollo de la imaginación, la creatividad y la inteligencia emocional, favorecer el razonamiento crítico ante la realidad plástica, visual y social, dotar de las destrezas necesarias para usar los elementos plásticos como recursos expresivos, y predisponer al alumnado para el disfrute del entorno natural, social y cultural.

Como cualquier otro lenguaje, el lenguaje plástico-visual necesita de dos niveles interrelacionados de comunicación: saber ver para comprender educando en la percepción de la evaluación visual así como de la sensorial, y saber hacer, para expresarse, con la finalidad de comunicarse, producir y crear y conocer mejor la realidad y a uno mismo para transformarla y transformarse.

El currículo posibilita que el aprendizaje de la producción, diseño y creación de imágenes, objetos o hechos a través de códigos visuales, artísticos y técnicos pueda concretarse en propuestas diversas de descripción y representación gráfico-plástica, de expresión subjetiva, de composición visual, de transferencia de lenguajes, o de transformación de imágenes. Posibilita también su puesta en práctica tanto con medios gráfico-plásticos tradicionales y actuales, como a través de tecnologías digitales, que abran vías de experimentación de nuevas formas de expresión y creación. (p.66).

Objetivos generales

- 1. Observar, percibir, comprender e interpretar de forma crítica las imágenes del entorno natural y cultural, siendo sensible a sus cualidades plásticas, estéticas y funcionales.*
- 2. Apreciar los valores culturales y estéticos, identificando, interpretando y valorando sus contenidos; entenderlos como parte de la diversidad cultural, contribuyendo a su respeto, conservación y mejora.*
- 3. Comprender las relaciones del lenguaje plástico y visual con otros lenguajes y elegir la fórmula expresiva más adecuada en función de las necesidades de comunicación.*
- 4. Expresarse con creatividad, mediante las herramientas del lenguaje plástico y visual, y saber relacionarlas con otros ámbitos de conocimiento.*
- 5. Utilizar el lenguaje plástico para representar emociones y sentimientos, vivencias e ideas, contribuyendo a la comunicación, reflexión crítica y respeto entre las personas.*
- 6. Utilizar las diversas técnicas plásticas y visuales y las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) para aplicarlas en las propias creaciones.*
- 7. Representar cuerpos y espacios simples mediante el uso de la perspectiva, las proporciones y la representación de las cualidades de las superficies y el detalle de manera que sean eficaces para la comunicación.*
- 8. Planificar y reflexionar de forma individual y cooperativamente, sobre el proceso de realización de un objeto partiendo de unos objetivos prefijados y revisar y valorar, al final de cada fase, el estado de su consecución.*
- 9. Relacionarse con otras personas participando en actividades de grupo con flexibilidad y responsabilidad, favoreciendo el diálogo, la colaboración y la comunicación. (p.67).*

Bachillerato

Extracto en cursiva del texto de Eugenio Bargueño y Silvia Nuere (2011, p. 40), “Historia y desarrollo de las enseñanzas artísticas en educación secundaria obligatoria y bachillerato de Artes”, en la misma obra:

Dibujo: Artes plásticas y visuales. Complementos de formación disciplinar. V.I. Formación del Profesorado/Educación Secundaria.

El bachillerato forma parte de la educación secundaria postobligatoria y comprende dos cursos académicos. En el bachillerato, entre otros objetivos, está el desarrollar la sensibilidad artística y literaria, así como el criterio estético, como fuentes de formación y enriquecimiento cultural; asimismo mantiene la modalidad de Artes. Las enseñanzas artísticas tienen como finalidad proporcionar al alumnado una formación artística de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de las artes plásticas y el diseño en lo que nuestro tema se refiere. [...]

La modalidad de Artes se organiza en dos vías, y dentro de Artes plásticas, diseño e imagen, encontramos las siguientes materias:

- . Cultura audiovisual.*
- . Dibujo artístico I y II.*
- . Dibujo técnico I y II.*
- . Diseño.*
- . Historia del arte.*
- . Técnicas de expresión gráfico-plásticas.*
- . Volumen.*

[...] Entre los dos cursos, el alumnado debe elegir un mínimo de seis materias de modalidad, de las cuales al menos cinco deben ser de la modalidad elegida; asimismo las administraciones educativas deben regular las materias optativas, pudiendo elegir también como materia optativa al menos una de cada modalidad.

Igual que Ellsworth analiza el proceso de interpretación de un currículum en paralelo con el análisis fílmico, podemos analizar el proceso de interpretación de un currículum comparándolo con el consumo de arte contemporáneo a través de la siguiente metáfora: el artista equivaldría al profesor, la obra o experiencia artística equivaldría al currículum y el espectador equivaldría al estudiante. Y de la misma manera que en el arte contemporáneo hemos asumido la idea de que el espectador termina la obra, la construye, podemos decir también que, en el contexto educativo, el currículum lo termina el estudiante, que es a la vez su constructor. (Acaso, 2009, p. 179).

Algo sobre el profesorado de Educación Artística

Según el documento elaborado, aprobado y publicado en 1979 por la NAE (National Art Education Association) estadounidense, fundada en 1947 para la promoción de la Educación Artística, la formación del profesorado de Educación Artística debería estar organizado en torno a cuatro ejes fundamentales:

1) Conocimientos de Artes Visuales; 2) Conocimientos de Ciencias Humanas y Sociales; 3) Teoría de la enseñanza y del aprendizaje artístico, con experiencias clínicas y de laboratorio, y 4) Prácticas docentes.

En España, según el investigador Ricardo Marín Viadel (2000: p. 189): “...el profesorado de Secundaria ha cursado una licenciatura o equivalente en Bellas Artes o en Arquitectura y, posteriormente, requisito sólo exigido en los centros públicos, el Certificado de Aptitud o Capacitación Pedagógica (CAP) o (CCP), que ni siquiera es necesario cursarlo en la modalidad de Dibujo”.

¿Por qué no es suficiente una formación artística? Porque el profesorado de artes visuales no sólo debe dominar bien su materia, sino que también debe saber enseñarla. Pintar y enseñar a pintar son actividades relacionadas pero muy diferentes. Pintar significa dominar el manejo de colores, pinceles, lienzos y conceptos artísticos. Enseñar a pintar significa trabajar cooperativamente con otras personas. Los colores y las personas son materias primas bien distintas. Pintar implica producir cuadros, en cambio enseñar a pintar significa producir aprendizajes. Cuadros y aprendizajes son resultados bien diferentes. (Marín Viadel, 2000, p. 194).

3.8. Aproximación a la educación artística no formal

En opinión de Touriñan (1983), tanto la educación formal como la educación no formal comparten un rasgo entre sí, a diferencia de la educación informal, y sería el de la organización y sistematización. Respecto a esta última, uno de los criterios utilizados para caracterizar a la misma ha sido el de la intencionalidad del agente que educa, según el cual todas las acciones educativas no intencionales se incluirían en este tipo. Otro de los criterios empleados para su precisión es el carácter metódico o sistemático del proceso educativo –mencionado anteriormente como un rasgo que comparten la educación formal y no formal-, considerándose a la acción educativa de carácter informal como asistemática. (Torres Martín, 2007, p. 15).

3.8.1. La educación no formal. Características

Una vez considerados los objetivos generales de la Educación plástica y visual para la ESO y Bachillerato, dentro de la enseñanza formal, este apartado sale al paso de la conveniencia o no de los posibles recursos que pudieran aportar las instituciones de la educación no formal para la Educación Artística. Y en clara alusión a la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater de Elche donde se sitúa esta investigación.

Hoy en día argumenta Ponce de León (1998), se tiende a instaurar o constituir una serie de puntos de contacto entre la educación formal y la educación no formal, ya que la formación y desarrollo escolar no podrá sostenerse o continuar si permanece en esa especie de incomunicada y enraizada rigidez que la ha caracterizado. La educación formal ha de relacionarse con la educación no formal, ya que ambas llegarán a complementarse. (Torres Martín, 2007, p. 18).

CARACTERÍSTICAS DE LA EDUCACIÓN NO FORMAL

Las características de la educación no formal que se enumeran a continuación son del texto de César Torres Martín (2007) con información basada en Trilla (1998).

a) Propósitos: los objetivos o las finalidades abarcan desde la mejora de capacidades psicomotrices o el aprendizaje de actitudes, hasta la interiorización o provecho de conocimientos y habilidades de naturaleza intelectual.

b) Agentes: se hace referencia a las personas que participan en la acción educativa. Tanto los educadores y colaboradores como los educandos.

En cuanto a los educadores, tanto su incorporación como su formación en el ámbito no formal varían desde su total profesionalización hasta la escasa consideración de la misma. El personal docente se caracteriza por su talante voluntario. No suele exigirse ninguna titulación académica para poder realizar las acciones educativas propias.

Respecto a los educandos, la variedad es la nota predominante, ya que la educación no formal se dirige a todos. Aunque normalmente se orienta la acción formativa hacia aquellos sectores, colectivos o personas menos atendidas de forma convencional. También, en ciertas ocasiones, la formación adquirida es equiparable al nivel profesional, incluso de mayor consideración que con algunos títulos académicos.

O podría servir, como se está intentando, como medio para acceder a ciertas titulaciones de carácter formal, a través de convalidar las materias cursadas en el ámbito no formal.

c) Contenidos y metodologías: habrá que destacar la multitud y diversidad de los mismos. Los contenidos de la educación no formal tienen que ver, entre otras cosas, con que están inmersos en la cultura vigente, al tiempo que se adaptan a las particularidades de los sujetos y de los contextos donde se realiza la acción pedagógica.

Siguiendo con esa idea de depender de las singularidades del contexto, la metodología variará en función de las personas, las instituciones, las localidades y los recursos propios de ese contexto en el que se desarrolla la acción pedagógica (Colom, 1992). Estos métodos en la educación no formal suelen ser más activos y flexibles, además de poder contar directamente con mayor amplitud de recursos tecnológicos.

d) Espaciotemporales: con la enseñanza a distancia, los medios audiovisuales y los recursos informáticos, la educación no formal se puede desarrollar en cualquier sitio y en el tiempo disponible.

La acción pedagógica de carácter no formal puede ser tanto en el propio hogar como al aire libre en medio de un parque, y también puede llevarse a cabo en espacios ya existentes, como en museos, en clubes o en el propio centro escolar fuera de los horarios académicos. Así mismo, no existen horarios inflexibles ni rigurosos, cada sujeto, grupo o asociación se distribuirá su tiempo de aprendizaje a su conveniencia.

e) Financiación y gestión: la financiación de un programa no formal puede costearse bien por el abono de alguna cantidad por parte de los usuarios del mismo, bien por la subvención de alguna entidad pública o privada, de talante gubernamental o no gubernamental.

En cuanto a la gestión, son las propias instituciones las que se supervisan a sí mismas, caracterizándose por una notable independencia. Con un alto grado de implicación y participación por parte de los distintos agentes.

3.8.2. Tiempo libre y ocio. Características

Por un lado, el tiempo libre hace referencia a una parcela o un tipo particular del tiempo global, esto es, da cuenta de un marco temporal; mientras que por otro lado, el ocio hace referencia a un tipo de actividad, algo que tendría lugar en el mencionado marco temporal. El tiempo libre sería un continente y el ocio un contenido (Trilla, 1993). (Torres Martín, Mingorance Estrada y Pareja Fernández de La Reguera, 2007, p. 70).

Emparentado con el apartado anterior, se referirá ahora un matiz que desorientará a veces los cometidos en contextos educativos no formales. En este caso, las actividades gratificantes de los talleres de dibujo y pintura de la pedagogía del ocio. Con los respectivos rasgos de banalización.

Llull (2001:20), referenciado en la obra de Torres Marín, Mingorance Estrada y Pareja Fernández de la Reguera (2007), sintetiza del siguiente modo la repartición tradicional de los tiempos de los seres humanos.

En primer lugar, existe un *tiempo de trabajo*, que es obligatorio, en el que se incluye, por un lado, el horario laboral, desarrollado a cambio de una remuneración económica. Por otro lado, existe otro tiempo en el que nos vemos obligados a emplearlo en una serie de ocupaciones derivadas de las actividades profesionales, como puede ser la asistencia a algún curso o realizar un segundo trabajo.

En segundo lugar, se hace referencia a un tiempo de *no-trabajo*, también subordinado a otras obligaciones. Primeramente se alude a un tiempo dedicado a satisfacer las necesidades básicas humanas, como la higiene o la alimentación. Después un tiempo destinado a la atención de los inevitables compromisos sociales, como la compra o las visitas. También, en este tiempo de no-trabajo, se hace mención al propio *tiempo libre*, liberado de toda obligación, orientado hacia el relax, el descanso o el

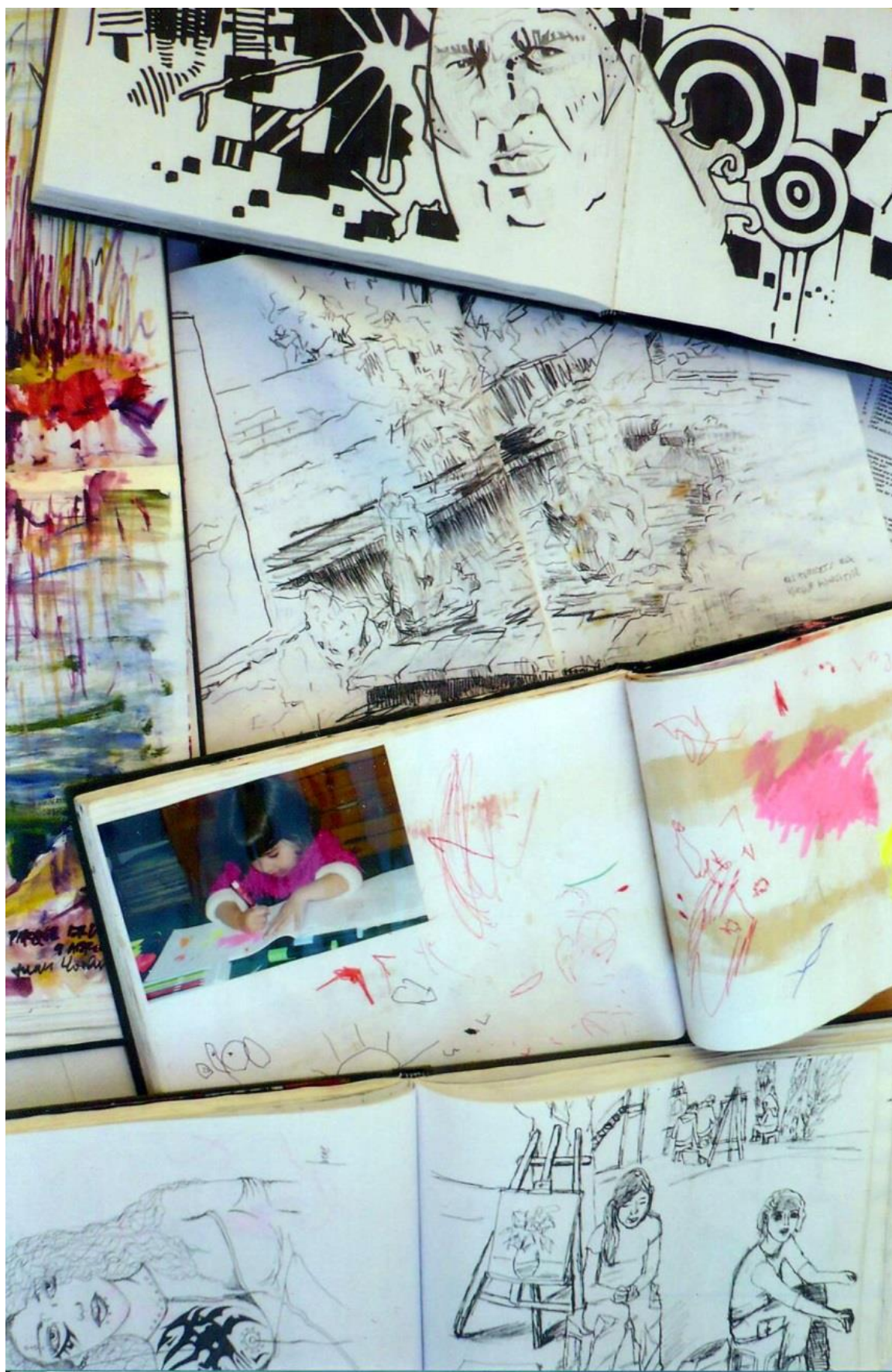
entretenimiento personal, y en el que se da a su vez el tiempo de ocio, normalmente vinculado a las aficiones personales.

CARACTERÍSTICAS DE LAS ACTIVIDADES DE OCIO

Referido en el mismo trabajo de Torres, Mingorance y Pareja (2007) que nos informa, Caride (1998) afirma que el ocio es la disponibilidad de un tiempo libre exento de obligaciones cotidianas (laborales, de estudio, familiares, etc.). En donde lo más importante no son tanto las actividades que realizar sino la significación que estas tengan para las personas. Se podría decir que una actividad de ocio presenta una serie de características básicas:

- a) Voluntariedad:** “*Cuando quiero*”. La actividad en cuestión se realiza cuando el sujeto lo desee, eligiendo el momento para llevar a cabo dicha actividad.
- b) Libertad:** “*Porque apetece*”. La actividad se realiza porque el sujeto lo desea y quiere.
- c) Personal:** con este mismo término se puede hacer alusión a dos aspectos distintos. Por un lado, “*satisfacción*”. La actividad se realiza porque produce en la persona una sensación de agrado y complacencia interna. Y por otro lado, “*particular*”. No puede olvidarse que el ocio es absolutamente una experiencia subjetiva, lo que provoca que distintas personas califiquen como ocio actividades muy diferentes.
- d) Diversión:** “*pasarlo bien*”. Ligado al sentimiento de satisfacción, se alude a la idea de realizar la actividad con alegría. Es decir, la exteriorización de esa actividad placentera.
- e) Desarrollo social:** “*Interrelaciones con los demás*”. La práctica de estas actividades de ocio desarrollará la capacidad social del sujeto, potenciando sus relaciones sociales con los demás individuos que interactúan junto a él.





4

Informe de resultados

RESUMEN INRODUCTORIO: El presente estudio para tesis, *Graffiti. en Elche. Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística (2002-2013)*, es un viaje de prospección por la plástica y la estética del graffiti y la poética implícita de sus soportes. Al tiempo que una exploración pedagógica de sus posibilidades como recurso novedoso y adecuado para la Educación Artística, especialmente para la comprensión del arte moderno y contemporáneo. Las indagaciones sobre el objeto de estudio – el graffiti-se llevan a cabo en el espacio geográfico de la ciudad de Elche y alrededores y las experiencias didácticas en una Escuela de Pintura al aire libre, con estudiantes de la ESO y Bachillerato. Con un enfoque de investigación mixto, sobresaliendo la investigación cualitativa con diseño emergente, cuya metodología se orienta a describir e interpretar los fenómenos sociales y educativos en su contexto global, a partir de la interpretación personal de sus protagonistas. Dada la condición estética del estudio, también se tendrán en cuenta las metodologías artísticas, sobre todo las visuales. La observación participante o no, las entrevistas conversacionales, los cuestionarios abiertos, los análisis de documentos y las cámaras de fotografiar serán los instrumentos de recogida de datos en el trabajo de campo, analizados continuamente desde *el punto de vista del ser humano como instrumento*, publicando las impresiones y reflexiones en el diario *La Verdad* a medida que transcurría la investigación. El criterio de credibilidad se desprende de la “persistente observación”, “comportamiento prolongado”, triangulación metodológica y comprobación con los participantes. Los hallazgos y resultados de las incursiones de reconocimiento se organizan en el presente “Informe de resultados”, de carácter antropológico, con cuatro categorías temáticas: 1) “Graffiti en Elche. ¿Paraísos perdidos?”; 2) “Graffiti en Elche. Hallazgos asombrosos”; 3) “Graffiti en Elche. Incursiones con los nativos” y 4) “Graffiti en Elche. Educación artística”. Categorías construidas con los diferentes flujos de información abiertos a la interpretación subjetiva del lector: a) Comentarios y descripciones; b) Crónicas publicadas; c) Documentales fotográficos y d) Archivos de la palabra. Presentándose todo el Informe según el modelo de estudio de casos... con licencias artísticas y un eminente carácter visual.

4.1. Libro de viaje. Hallazgos asombrosos

Este apartado es la narración definitiva de todo el periplo de curiosidad llevado a cabo alrededor de las características de la plástica a través de la cultura del graffiti, las expresiones y comunicaciones –artísticas o no- sobre las paredes. Un viaje de conocimiento y comprensión del comportamiento humano y de la belleza plástica que ha durado once años (2002-2013).

La información de los resultados obtenidos y analizados, de notoria factura impresionista, se ofrece a modo de libro de viajes. Estructurando el relato, mayormente, en documentales fotográficos de descripción y reflexión, series de fotografías y montajes visuales agrupados por temas o categorías capaces de fascinarnos desde el silencio de su plasticidad y familiaridad. Complementando la exposición con algún que otro archivo de palabras de la gente implicada y, a modo de investigación viva y contexto histórico, las crónicas de campo publicadas en la prensa del lugar. Así como la profusión de citas como material de conocimiento o ideas compartidas.

Probablemente el trabajo clásico más prominente de antropología visual es el de Margaret Mead y Gregory Bateson sobre la cultura balinesa en los mares del sur publicado en 1942 con el significativo título *El carácter balinés. Un análisis fotográfico*. Durante varios años Mead y Bateson tomaron más de veinticinco mil fotografías de las cuales seleccionaron setecientas cincuenta y nueve para ser publicadas. Lo más relevante es que la organización del relato está dirigida por series fotográficas agrupadas temáticamente: ritos de paso, matrimonio, funerales, etc. La fotografía demostró ser un instrumento de indagación insustituible. (Marín Viadel, 2005, pp.236-237).

Buena parte de la memoria-índice de este viaje se guarda en tres cuadernos de trabajo en cuyas páginas figuran los propósitos, los hallazgos, las reflexiones, los comentarios, las fotografías de contacto, los documentos significativos y, sobre todo, los recortes de las columnitas “Entornos específicos” publicadas en la prensa a modo de revulsivo. Estas anotaciones y collages de interés en los cuadernos reflejan la diversidad de actuaciones y sorpresas que tuvieron cabida en el foco de estudio, en una espiral interactiva que mezclaba conversaciones, cuestionarios, lecturas, exposiciones y la propia observación del medio y de los informantes.

En la exposición pública del viaje, una sentida selección de fotografías, palabras, dibujos y pinturas de un lugar u otro, de una situación u otra, quiere hacer las generalizaciones naturalistas más empáticas de todos los lectores. A fin de cuentas, los graffiti y la educación plástica siempre continuarán ahí para nuevas incursiones. Un libro de artista cuyo propósito funcional habrá sido el de “aprehender cosas” para la didáctica del arte.

Cuatro rasgos distintivos caracterizan las investigaciones ‘artísticas’ en educación: Uno, se enfatizan las cualidades estéticas de la forma de (re)presentación que se utiliza para la presentación de los resultados, lo que conduce a recuperar el concepto clásico de concordancia entre la forma y el contenido: el modo de comunicar los resultados de la investigación debe ser congruente con lo que se quiere decir. Dos, se abren nuevas posibilidades a formas multimedia de presentación de los resultados, en donde se combinan imágenes, textos, sonidos, etc. (...) Tres, la investigación se hace más sensible a las cualidades sensoriales de los fenómenos y situaciones educativas que se estudian. Cuatro, se promueven métodos innovadores de descubrimiento e indagación sobre los problemas educativos. (Marín Viadel, 2005, p.250).

4.2. Graffiti en Elche ¿Paraísos perdidos?

La idea de este periplo alrededor de los elementos plebeyos del arte es analogía de los tantos artistas que por unas razones u otras en algunos periodos de su vida, y de su creación, optaron por dirigir la mirada hacia las manifestaciones más primitivas o populares.: Gauguin, Dubuffet, Miró, Picasso...

Esta tesis ofrece una imagen del *graffiti* y del *street art* en Elche. En general el *street art* es un tema poco estudiado en las esferas de investigación en educación artística, quizá por el temor a que este subgénero artístico no sea considerado como un elemento educativo al uso, pero es claro que esta forma artística conecta con los intereses de los alumnos desde la adolescencia lo que hace que sea un trabajo interesante para motivar en la educación del arte.

Jean Dubuffet inventa en 1945 el término *art brut* para designar “las producciones de todo tipo, dibujos, pinturas, bordados, figuras modeladas o esculpidas, que presenten un carácter espontáneo y fuertemente inventivo, tan poco deudoras como sea posible del arte acostumbrado o de los tópicos culturales, que tengan por autores a personas oscuras, foráneas de los ambientes artísticos profesionales”. Por “personas oscuras” entendía tanto personas aisladas, al margen de la sociedad, como enfermos mentales o médiums. [...]

Formado en el hervidero surrealista, Jean Dubuffet comparte con Breton su interés por las formas de arte singulares que engloba en 1945 bajo la apelación de *art brut*. En 1947 se crea el Hogar del Art Brut y, en 1948, Dubuffet funda, con el mismo Breton y con Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché y Michel Tapié, la Compañía del Art Brut, a la que André Malraux se adhirió más tarde.

Al seguir el hilo rojo del primitivismo, el interés de Dubuffet por el arte de los enfermos mentales puede percibirse como teñido por ese mismo gusto romántico por lo primitivo. [...]

A la búsqueda de esos primitivos, Dubuffet los encuentra en Occidente, en los niños, por un breve período, en los enfermos mentales y también en los “hombres corrientes”. (Pijaudier-Cabot, 2007, pp. 43-58)

Líneas atrás hacía referencia a que la inmersión en este apasionante mundo del graffiti y de la educación artística había llevado once años, desde los cursos de doctorado (2002-2003), pasando por el trabajo de investigación (2003-2004), hasta llegar a la tesis doctoral que finaliza ahora (2005-2013). Pero, a decir

verdad, estos paraísos a la par hacía tiempo que venían acaparando mi atención y mi dedicación. Concretamente, desde los últimos años setenta. Momentos en que, como le había ocurrido ochenta años antes al pintor vienés Franz Cizec (1865-1946), descubrí el arte infantil. En este caso, a través de mis hijos Sergio (1974) y Emma (1978); junto con las expresiones murales de la transición española (1975). Circunstancias felices que cambiarían mi obra como pintor y mi vida como persona.

Normalmente, cuando se pone en relación la obra de los niños con los artistas se comparan en exceso los productos finales, y esto desvía la atención sobre nuevas reflexiones y conclusiones. Es cierto que la estructura visual con la que percibimos es parecida, pero la *forma* cultural a la que pertenecen los niños y los artistas es diversa.

Podemos, en cambio, con respecto a los procesos, hablar de algunos elementos que son cercanos a niños y artistas: uno es, sin duda, la intensidad con las cosas; otro, es la forma holística de proceder que no divide al mundo en categorías. Ambos, niños y artistas, tienen percepciones agudas que, por lo que respecta a los niños, no se hallan *especializadas*, y que los artistas –intencionalmente– tampoco *especializan*. Ambos tienen *pieles* muy sensibles. El *empuje* a una exploración es otra característica común, así como el *pensamiento metafórico* que los niños usan por necesidad: ponen en relación todo lo que saben y esto les lleva a realizar conexiones absolutamente libres e increíblemente interesantes; para el adulto, en cambio, una vez más, el uso de la metáfora es un deseo consciente por expresar un concepto.

También surgen errores cuando, por ejemplo, se comparan los gestos gráficos de los niños con los de los artistas. Sólo son parecidos; cuando los niños ven una cosa, el gesto gráfico que usan para representarla puede ser muy sintético, como si cogiesen la esencia del sujeto representado; a menudo, los gestos gráficos de los niños tienen una inmediatez singular y muy expresiva, mientras que en los adultos, esta inmediatez es fruto de un proceso de consciencia cultural y técnica de pruebas y de elecciones. Lo importante sería potenciar estas características señaladas propias del proceder infantil y alimentadas con experiencias interesantes para que no desaparezcan ni se esfumen estas *cualidades vitales*. (Vichi, 2013, p. 257).

Y sí, inspirándome en las libertades creativas que otorgan las metodologías ‘artísticas’, creo haber llegado a la manera más sencilla y más bonita de plantear toda la cuestión tratada: yo sería el eterno Paul Gauguin (1848-1903) en busca del “buen salvaje” y esta tesis doctoral sobre las manifestaciones marginales, *Graffiti en Elche. Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística* (2002-2013), mi *Noa-Noa, viaje a Tahití* (1891-1903). Testimonio y pedagogía. Los archivos de imágenes y las crónicas publicadas en el periódico *La Verdad* como narrativa del viaje. El material visual se presenta en series de imágenes o montajes significativos, y las crónicas como informes parciales de la vida en la isla.

Este primer viaje de Gauguin [en marzo de 1891] será la ocasión para sentar las bases de una de las obras maestras en el género de cuadernos de viaje. Pero en realidad, Gauguin no redactará las notas del cuaderno *Noa-Noa* hasta su regreso a Francia en 1893. Este libro de apuntes, aunque inacabado en dicha ocasión, estaba destinado a facilitar al público la comprensión del trabajo presentado en 1893 en la galería Durand-Ruel: un cuaderno “sobre Tahití”, confía a su mujer, “que será muy útil para hacer comprender mi pintura” y que también permite traducir mejor la experiencia del viaje iniciático que había emprendido dos años antes.

[Más tarde] se asocia con el escritor simbolista Charles Morice para reescribir el libro de notas que recibe entonces su título, *Noa-Noa*. *Noa* significa “perfume” en maorí; la repetición de la palabra se puede traducir como “muy perfumado” o “muy fragante”. Hay dos versiones de este cuaderno: la primera, que el poeta Charles Morice alarga y difunde a su antojo, y la segunda, que Gauguin llevará consigo de regreso a Tahití y que seguirá enriqueciendo en la década siguiente. (Abdelouahab, 2006, 112-116).

He creído conveniente comenzar la narración del viaje con la antesala de algunas crónicas al respecto. O, la mejor manera de situar al lector ante el “pelaje” del investigador.

Llegados a este punto se impone la necesidad de hacer un esfuerzo por ajustar terminologías. La mayor parte de los estudios que tratan de estos paralelismos formales en el contexto mundial lo hacen siempre a partir de dos perspectivas culturales que, si bien pueden asociarse entre ellas, son de por sí muy diferentes. Me refiero al *arte prehistórico* y al *arte primitivo*. Las realizaciones de este último pertenecen a culturas que, ciertamente, no han entrado en época histórica, pero que se clasifican como *primitivas* porque su prehistoria

no se corresponde cronológicamente con la europea y mediterránea. Consideremos, pues, como *arte prehistórico* al que se desarrolla durante esta época en dicho marco geográfico y como *arte primitivo* a aquel que, aunque haya sido desarrollado por culturas que no han superado el umbral de la historia, no se corresponde cronológicamente con el primero.

[...] la mayoría de los creadores de vanguardia e incluso algunos posteriores a ella y contemporáneos nuestros, como puede ser el caso de Barceló, se dejaron atraer de manera más o menos acusada por las fuentes iconográficas prehistóricas y su esencia. (Calzada, 2006, pp. 20-22).

4.2.1. Orígenes y funciones del estudio. Crónicas del trabajo del campo.

[...] la escritura sí es una forma de arte. Al usar la línea (que es uno de los elementos fundamentales del arte), la escritura puede funcionar como un medio de autoexpresión artística. Al igual que el dibujo, la escritura emplea ciertas formas convencionales con significados reconocidos. A lo largo de los siglos, las letras del alfabeto han evolucionado a formas de gran belleza que comunican verbalmente (y al mismo tiempo transmiten) sutiles intenciones no verbales y reflejos de la mente del escritor-artista. Eso es lo que hemos perdido. En mi opinión, la legibilidad no basta. Los teóricos de la educación han malvendido la escritura a mano.

¿Podemos recuperar ese arte perdido? Yo creo que sí, volviendo a unir la escritura al objetivo estético del dibujo. Hay poca diferencia entre hacer un dibujo con líneas y “dibujar” una firma, frase o párrafo. El objetivo es el mismo: transmitir información sobre el tema y expresar la personalidad del escritor-artista. El lector-espectador percibe y entiende inconscientemente esta expresión no verbal. (Edwards, 2000, p. 283).

El principal motivo de convertir mis columnas “Entornos específicos” en crónicas vivas de esta indagación era reflexionar en voz alta sobre el tema de estudio que habíamos emprendido a la sombra del arte contemporáneo y de su didáctica. Sobre todo para hacer respetable y serio un abordaje a las formas propias de subculturas no consideradas habitualmente. Desde el arte infantil y el art brut; desde los graffiti y el graffitismo; desde la multiculturalidad y la interculturalidad...

Ni que decir tiene, estas narrativas del yo aprovecharían la oportunidad para señalar algunos inmovilismos empedernidos en la ciudad o cosas de la modernidad//posmodernidad. Los mismos titulares de las columnas harán referencia de los contenidos tratados.

ENTORNOS ESPECÍFICOS: Columnas de ambiente y contexto publicadas en el periódico *La Verdad* – páginas de Elche- durante la preparación de la tesis doctoral (período 2007-2011). La documentación que se aporta es contenido mismo de la investigación, sencillamente informes parciales adelantados en el tiempo.

- “El ‘graffiti’. Testimonio y didáctica” (16/04/07).
- “Art Brut/Graffiti” (19/05/08).
- “Graffitismo” (03/06/08).
- “El proyecto o ‘misión’ del Museo de Arte Contemporáneo” (08/09/08)
- “Dependencias del Museo de Arte Contemporáneo” (30/09/08)
- “Mi exposición en Elche Acoge” (02/11/09).
- “Comunicació” (28/01/11).

4.2. 1. 1. Crónicas del trabajo de campo

8
ELCHE

LA VERDAD • LUNES
16 DE ABRIL DE 2007

ENTORNOS ESPECÍFICOS

El 'graffiti'. Testimonio y didáctica

JUAN LLORENS

A poco que nos fijemos, por donde pasamos todos los días, asistimos a la presencia constante de esas expresiones que, parasitariamente, sin haberlo pedido nadie, emergen de las paredes y vallas de nuestro entorno urbano.

Unas veces será la mensajería de la cultura promocional; otras, grabados y dibujos de la gente ociosa; otras, contundentes pintadas de la protesta y otras, firmas y piezas del graffiti hip hop, así como pegatinas, plantillas e intervenciones del *Street Art*.

Pero todavía cabe apreciar en estas superficies, la acción inmisericorde del paso del tiempo conformando esos texturados y desconchados de tanta carga poética. Todo junto, bien mirado, guardará cierto parecido con un idílico parque natural en donde la plástica del arte moderno habita en todo su esplendor. Ahora se trata de distinguir fragmentos de esa realidad, coincidentes con los estilos culturales y personales del Arte de los museos.

La Educación Plástica continúa siendo una asignatura ambigua que, en el fondo, no cae mal del todo porque apenas se da o porque sigue llevando *dibujo y pintura*, algo bonito y entretenido que siempre nos cautivó de pequeños. Los libros de Plástica, hay que decirlo, son una preciosidad, auténticos alardes editoriales. Pero que, en la práctica, casi nunca dejarán de ser un atractivo catálogo más de las ilusionadas actividades que se podrían llevar a cabo. La educación artística en la edad crítica sigue siendo una especie de suerte que te puede tocar o no.

De resultados, podemos quedar *fijados* para toda la vida en la etapa pseudonaturalista o toda la retahíla montada alrededor del artista-genio. Así las cosas, la temática que nos ocupa –sensibilización plástica–, sueña con la imperiosa necesidad de crear alguna oportunidad –como sea–, para conectar –¡cuanto antes!–, con los auténticos valores plásticos y expresivos del arte moderno. Poder mirar y ver más allá de la simple ilusión realista o el tema bonito.

Este alocado intento de enseñanza-aprendizaje que se ensaya en este estudio, se inspira en un procedimiento terapéutico que utilizan los psicólogos para

curar las fobias. Consiste en sumergir a los afectados en el meollo mismo de su problema. Este recurso se llama inundación. Por ejemplo, el miedo a las serpientes podría curarse jugando con ellas al contorsionismo. Y ya sabemos que la gente en general, por simple educación, abomina de la mancha, del chorreo, del rayado, del cuarteado, del desconchado, del hollín, de la herrumbre, del salitre, del zurcido, de la arruga, de la roña, del pringue, de los pegotes y hasta de los pies en el sofá.

Pues bien, llevemos a los estudiantes de plástica por los solares y rincones de la ciudad. Que

se acerquen a los muros y paredes. Que se familiaricen con la fisicidad de la materia; con los pegados y despegados; con los signos de la naturaleza y las expresiones anónimas de toda la colectividad. Pero, ¡ojó!, al mismo tiempo habrán oído hablar de *informalismo, abstracción lírica, expresionismo abstracto, art brut, nuevo realismo...* y, sobre todo, de los *graffiti*. De sus heroicidades y leyendas. Haciendo comparaciones entre las realidades artísticas y las realidades naturales. Creando circularidad y habituación en la apreciación de las calidades plásticas... se hallen donde

se hallen.

En la Escuela de Pintura del Hort de Xocolater, continuando con las buenas relaciones entre el mundo del arte y el mundo de la educación, este curso 2006-2007, las alumnas y alumnos de 15-20 años van a estar inmersos en el disfrute de este apasionante caso: *El graffiti. Testimonio y didáctica*.

Para los efectos, yo voy a ser el médico puñetero de la serie *Hou-se* y ellos, mi equipo favorito. Como instrumental de trabajo contamos con unas *fichas-chuleta* para observar el arte de la calle y unas *fichas-chuleta* para observar el arte de los museos. Por lo

que es muy probable que se nos vea por los escampados fotografiando *suciedades* y hasta tomando notas delante de auténticas *guarradas*.

También, cara a cara con los cuadros del Museo de Arte Contemporáneo del Raval. En definitiva, se quiere averiguar qué diablos mueve al *graffiti* desde los tiempos inmemoriales y qué diablos le ocurrió al arte a partir de la Segunda Guerra Mundial.

¿Pueden los *graffiti* y la *piel* de la calle servir como recurso didáctico para hacer comprender buena parte de la plástica actual? ¿Y viceversa?



Muestra de 'graffiti comercial'. / J.L.



Demonstración de pintada 'artística'. / J.L.



Modalidad de inscripción de 'recuerdo'. / J.L.



Una muestra característica 'infantil'. / J.L.

Continuación en Anexo 10

4.2.2. Graffitismo del investigador. Álbum de obra personal

Los acontecimientos de nuestra vida prenatal son de una enorme importancia. Imaginaros que su memoria no se haya perdido, sino que haya sido inscrita, no junto con vuestros recuerdos, sino en un depósito aparte: La Memoria Orgánica. Hay que saber también que estos acontecimientos –que cada feto vive a su manera– están programados según una fórmula establecida, y que la evolución que determinan en la Formulación no se limita al tiempo al tiempo de la formación primaria del organismo, sino que incluye también etapas posteriores del desarrollo de la persona.

Las fórmulas del programa genético están transcritas en las figuras de la Formulación o, por decirlo de otra manera, esas figuras son como el eco de los hechos suscitados por el programa genético, un eco tardío pero fiel.

La formulación es la única revelación de esta memoria. En cuanto tal es insustituible, medir su importancia e imaginaros el enriquecimiento que constituye para la persona. ¿Imagináis lo que supone la pérdida de la Formulación cuando una enseñanza funesta sustituye una manifestación espontánea por fórmulas estéticas? (Stern, 2008, pp. 21-22).

Desde mediados de los ochenta, viene siendo habitual que presente yo mismo los escritos de los catálogos de mis exposiciones pictóricas. También que encare personalmente las visitas programadas de los escolares, con charlas sobre la obra y las actitudes que la mantienen. El sorprendente interés que despertaban estas comunicaciones, tan desprovistas de parafernalia mítica, es el que me animó a pensar en fundamentar el fenómeno del graffiti y sus superficies... como posible recurso para la Educación Artística. A fin de cuentas se trataba de conducir la mirada de los estudiantes hacia el descomunal potencial estético de las paredes urbanas y encontrar el parecido con las obras de arte de las Segundas Vanguardias. Más o menos lo que venía haciendo yo desde hacía bastante tiempo. Con estas pretensiones de ayudar a buscar y encontrar piezas de un lado y del otro del arte, diseñaría unas chuletas-guía para moverse por entre las estéticas que se invitaba a “mirar”, “ver” y “comparar”: la *Ficha de observación del arte de la calle* y la *Ficha de observación del arte de los museos* (Anexos 2 y 3). En definitiva, el arte y los artistas influidos por las expresiones primarias, las expresiones caligráficas y por los graffiti y demás arte urbano.

Artistas influidos por el graffiti *hip hop*. Su relación se limita a un pasado como escritores de graffiti o a una asunción relativa de alguna de sus constantes. En el primer caso, los nombres de Keith Haring y Jean Michel Basquiat son bastante ilustrativos a la vista de sus orígenes como artistas. En cambio, Alf Wilder, Jean Dubuffet y Marcel Duchan asumieron, en algún momento de sus trayectorias, ciertas *constantes* del graffiti. Buenos ejemplos son *Rué Pasajera*, que Dubuffet realizó en 1961 y *La Gioconda*, de Duchan, en 1967. (De Diego, 2000, p. 131).

Para estos precisos momentos de la adolescencia, seducidos casi todos los estudiantes de Secundaria por el arte figurativo... se preparaba el estudio de un caso de enseñanza aprendizaje de la Plástica desde las paredes de la calle. La propuesta de sensibilización plástica consistiría en documentar con imágenes las categorías consideradas en las Fichas de observación. Haciendo hincapié en las interacciones de lo expresivo, lo gestual, la abstracción, las manchas, las texturas y el paso del tiempo. ¿Lo poético? ¿La memoria? ¿Lo mágico? Después, o al mismo tiempo, las experiencias artísticas.

La función mágica del arte ha desaparecido desde hace tiempo y sus formas se han adaptado, tras dura lucha, a las nuevas situaciones y exigencias sociales. Sin embargo, el fantasma de la magia prehistórica ronda todavía en la poesía y la música modernas.

El retorno deliberado a lo arcaico, a lo mítico, a lo “primitivo” en tantas obras y movimientos del arte moderno no deja de tener relación con este hecho. [...] La desconfianza del artista por todo lo fácil, meloso y autocomplaciente le lleva a la austeridad y a la dureza, a un arcaísmo que se niega a adular los sentidos. (Fischer, 1975, pp. 197-198).

- Obra plástica personal

4.2.2.1. Àlbum de obra personal

Graffiti d'amor

JOAN LLORENS



ELX, 1994

Qualsevol encarnella o albergínia, pel sol fet d'estar segada de la mata, és ja un cadàver al que hem acordat en anomenar naturalesa morta, i a la qual el pintor acudeix amb infinits propòsits. Així mateix, qualsevol imatge reproduïda en les pàgines de les revistes, pel sol fet de procedir de les màquines i la manipulació interessada, suposa el que hem acordat en anomenar naturalesa aparent, i a la qual el pintor pot acudir, també, amb infinits propòsits.

Un d'aquests afanys podria ser, per exemple, qüestionar si pel simple fet de figurar en les ofertes de la setmana els "capellans", se li pot regalar un pack de 3 peces a una criatura que acaba de naixer, en lloc de l'adequat joc de xupets.

Encara conservem alguna cosa que ens diu que això no està bé. Que això no és procedent. Que el nadó no necessita de ballacarets d'eixos. Però observe el lector que he acudit a un cas molt extrem. D'eixos que te n'adones de seguida de la incongruència. Ara bé, sempre hi haurà ocasions en què no serà tan perceptible la barbaritat. Aleshores podran ficar-nos en la boca, o en la ment, allò que és perjudicial.

Conseqüència d'aquest contexte, la meua pintura d'aquests moments tal vegada siga acta notarial d'unes circumstàncies que em toca viure... encara que no necessàriament compartir.



A Brochazos / JUAN LLORENS

Autoinforme

CUANDO el 24 de noviembre de 1987 Estart Zero hacía su primera aparición en Elche, mi aportación al grupo consistió, totalmente, en cuadros pertenecientes a una *Investigación sobre el bodegón*, que venía llevando a cabo con el apoyo del Centro de Arte y Comunicación Visual *Eicobio Sempere*, de Alicante. Desde entonces, los cuadernitos de Estart Zero (catálogos encuadernables de todas las exposiciones realizadas) han sido el cronológico registro de la trayectoria plástica de cada uno de los componentes.

En mi caso, poco a poco, las naturalezas muertas han ido perdiendo en realismo objetivo para ir a parar a expresiones más planas, primitivas y radicales, e incluso de corte conceptual. Inspirado en los medios de comunicación de masas, los recortes de anuncios y catálogos me servían para preparar superficies y texturas lo más parecidas a las que viene dando el paso de tiempo en las carteleras y vallas publicitarias del exterior.

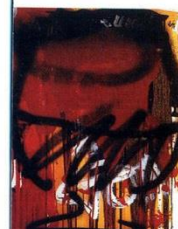
Sobre estos fondos tan representativos de la época que nos ha tocado vivir, me expresaría yo: una pintura densa y libre como un chorro de lava recorrerá estas superficies y significará a base de brochazos, manotazos de pintura e incluso arañazos con un cuchillo la cabal necesidad de reflejar la presión consumista, cursi y gilipollas en que nos encontramos. Es el hombre de siempre, sin colonia en los sobacos, que quiere abrir paso por entre la espesura de las chorradas.

Llegados aquí, poco faltará para ir a parar a la radicalidad de los prototipos: sobre cualquier corteza, el hombre de toda la vida ha experimentado cómo la mano obedece los dictados de la cabeza. Se persigue una belleza activa que zaratíee las facultades simbólicas y evocadoras del hombre sin tecnicismos ni virtuosismos. Tal vez se persiguiera esa belleza nada extraña que sólo existe si el otro sabe de qué va; una belleza similar a eso llamado amor (*l'òtre*, macho...). Será por eso que las superficies para pintar no tendrían que ser ni blancas, ni nuevas, ni ricas; tal vez fuera preferible que llevaran una primera mano de vida. Se busca la interacción de lo personal con lo ordinario. En una palabra, la nota es pintura; el saber también.

Otro día, tal vez el hombre-artista se diga: «voy a comportarme como si fuese una máquina a ver qué coño pasa», y se pondrá a reproducir lo mismo muchas veces... lo más rápidamente posible... y a diferentes tamaños. Y qué hermoso será comprobar que, aún con el pensamiento fijo, ninguna cosa sale igual a la otra.

En este apartarse de la estupidez de las apariencias, el hombre artista tal vez llegue a retroceder en actitudes y posturas que dejó arrojadas por poco prácticas, pero donde disponía de todos los requisitos para la magia y la comunicación sin fronteras. Como la infancia. También el Misteri d'Elx podría ser un ejemplo preciso.

Finalmente, la entrada en casa de un ser irracional como un gato puede, en la atenta observación de su comportamiento, hacernos partícipes de aquella dignidad y honor que debió de caracterizarnos en algún momento de nuestra evolución. Pues, de dónde tanta curiosidad por todas las cosas y luego mearlas enseguida; de dónde tanta conciencia tranquila para poder dormir a todas horas; de dónde tanto respeto por los demás, tapando la mienda cada vez que caga. En mis cuadros de ahora veréis que igual he pintado un brie de *zumosol*, la Virgen de la Asunción, que a Grapas (el gato). Y no creáis que debo ir muy desencaminado: acabo de leer por aquí, en una revista, que los cantos gregorianos es la música que más está pegando; la ropa de segunda mano, la que más se va a llevar; la minifalda, más corta que nunca y sin bragas; los gordos, los más deseados; y en las comidas, se vuelve a mojar con pan.



Diario "La Verdad", 14-1-94



Graffiti d'amor

Juan Llorens

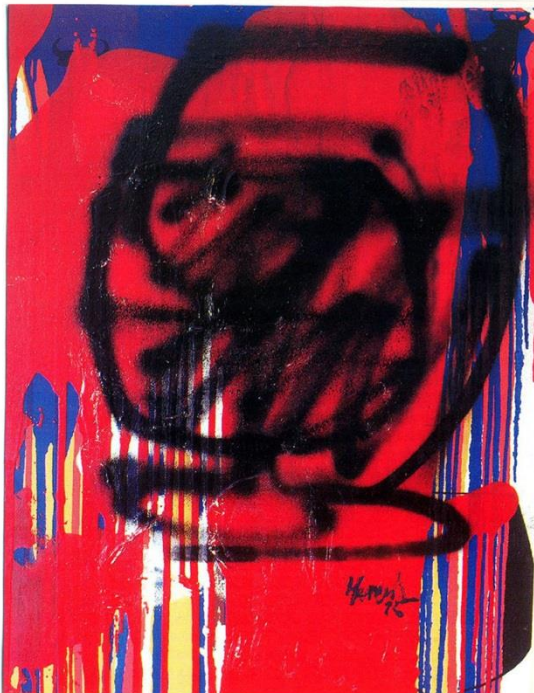
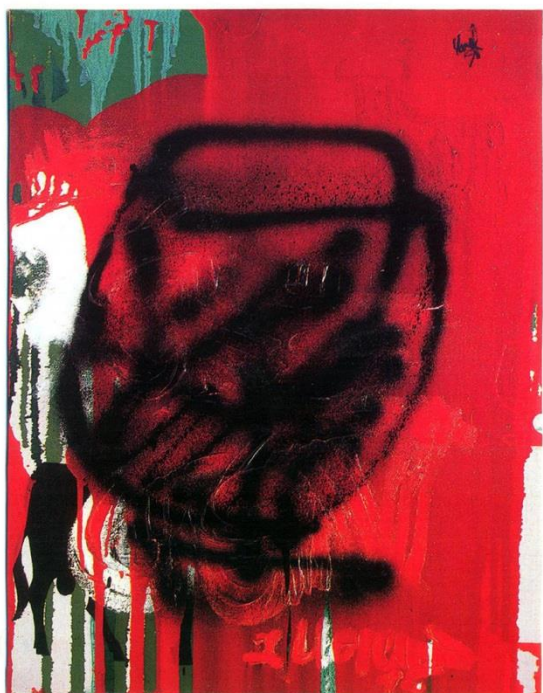
Elche, 1995

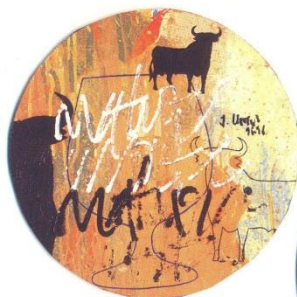
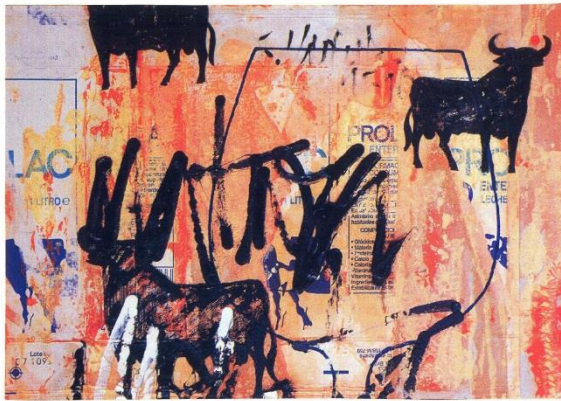
Con la natural predisposición de todos los niños hacia los animalitos de compañía, el dibujo y la pintura de un simple gato ha vuelto a activar en todo su esplendor la limpia y serena belleza del arte infantil. La evidente señal de la gracia y la libertad que un día tuvimos. Que un día perdimos. Pero en esta ocasión, más allá de la riqueza dorada de las formas y los colores y del emocionante camino hacia el arte adulto, habremos de valorar el entrañable trasfondo de la dedicatoria: a **Grapas**. Con lo que mi gato entra de lleno en la más reciente historia de nuestra futura pintura local.

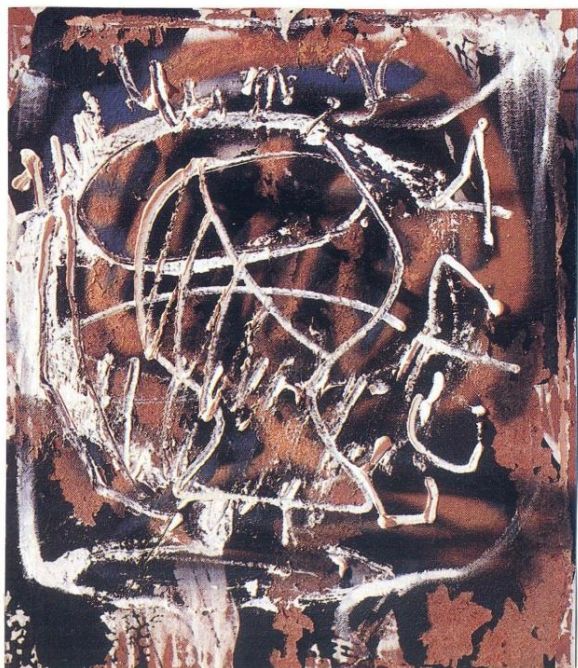
Por mi parte, tampoco he sido yo nunca un pintor de esos *de retrato* o *de figura*; siempre he considerado que podría hallar lo que buscaba tanto en una simple cabeza de ajos como en el má hermoso de los rostros. Igualmente siempre he pensado que podía haber tanta belleza en un bacalao seco que en el mejor cuerpo danone. Yo no sé el porqué de estas ideas, pero siempre fue así.

No obstante, la reciente entrada en casa de un ser "menor", un gato, tan desprovisto de mezquindad, ha hecho que en mis cuadros intervengan, por fin, las figuras. En la búsqueda de una plástica lo más acorde posible con tanta autenticidad, he llegado a prescindir de los pinceles y hasta de las brochas para pasar a pintar directamente con las manos.

Continuando con el mismo decoro, tampoco he maquillado los fondos "naturales" sobre los que se asientan las representaciones. Sin lugar a dudas creo que me ha salido una obrita lo menos cursi posible. Como la de mis compañeros los niños.









Graffiti d'amor

JUAN LLORENS



Elche, 2001

Desde el año 1985 vengo pintando comidas y bebidas. Investigo sobre el bodegón y las naturalezas muertas. Primero fueron cosas de la nevera y objetos de la cocina que yo mismo disponía sobre la mesa del estudio. Más tarde utilicé las imágenes impresas de las ofertas de consumo que encontraba en el buzón o en las revistas.

Pero fue la mirada paseante por las vallas publicitarias la que más me cautivó y me enseñó sobre la estética de la cotidianidad. Ha sido una incursión preciosa, llena de descubrimientos e inspiraciones que me han hecho sentir la belleza en su estado más puro. El canibalismo de los rayos del sol; el azote de la lluvia y el viento; la gestualidad de los transeúntes... convertirían, pasado el tiempo, cada papel, cada tablero o cada tapia en un auténtico conglomerado de realismo y expresionismo. De poesía.

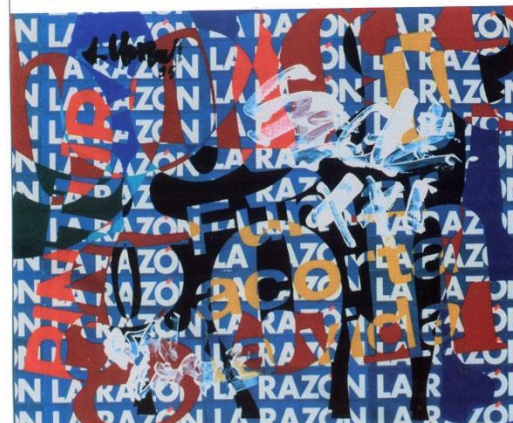
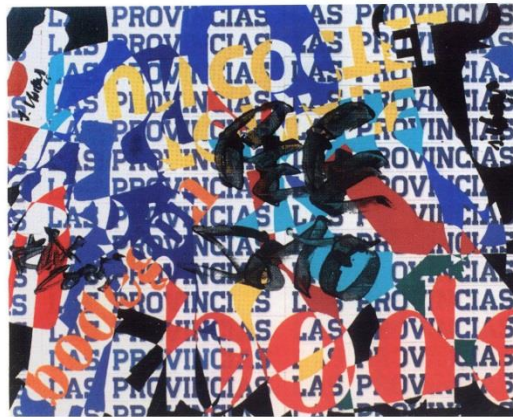
Mientras tanto, la Ley de carreteras exigía la retirada de todo elemento que distrajera la atención de los conductores.

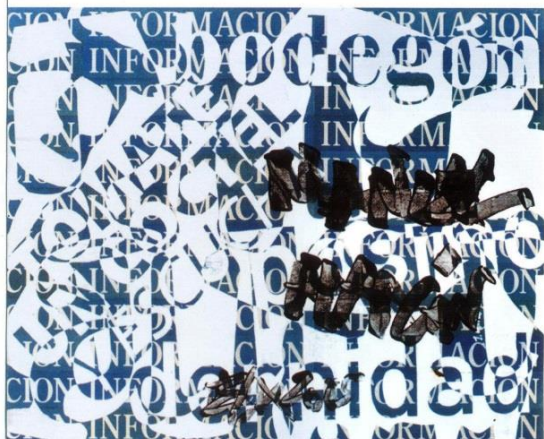
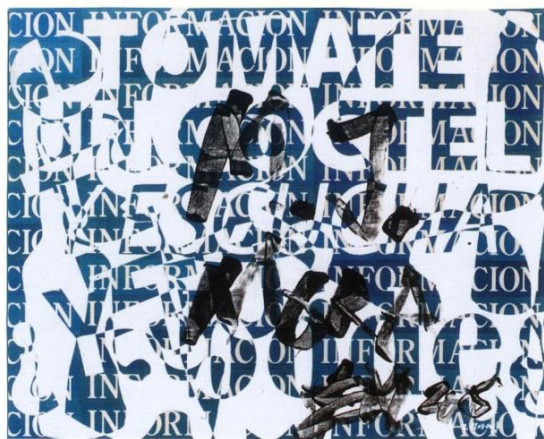
Allá por el año 1995 deparé en la valla más hermosa e inteligente de todas: el toro de Osborne, creada en 1956 por el dibujante Manuel Prieto. Su admirada silueta fue entrando en los cuadros con la misma naturalidad que, supongo, entrarían los bisontes y las ciervas en las paredes de las cuevas y los abrigos de aquellos primeros tiempos.

En 1997 el Tribunal Supremo emitía una sentencia en la que hacía prevalecer su carácter simbólico sobre el publicitario. Hoy día, un centenar de toros indultados continúan repartidos por toda la geografía española. En mis bodegones, todavía siguen apareciendo algunos.





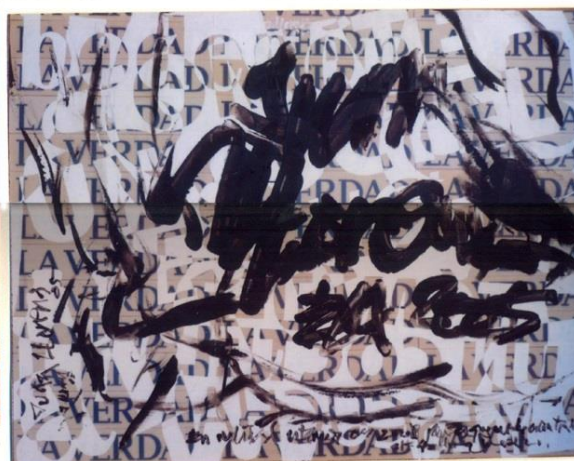
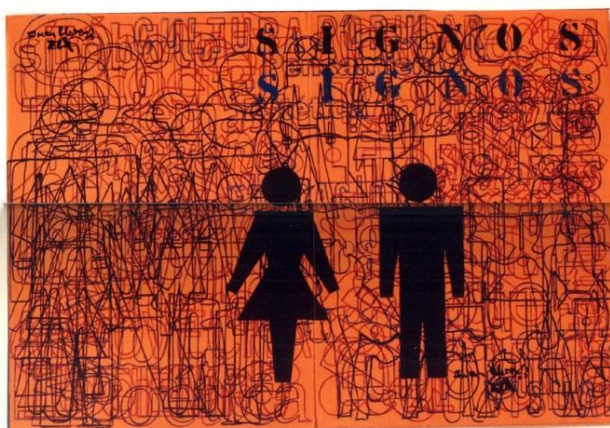




Enfrente mismo de la mesa de trabajo cuelgan dos cuadros realizados conjuntamente entre Sergio y yo. En uno de ellos se distingue perfectamente a "Mazinger Z". Están fechados en el setenta y nueve: Sergio tenía 5 añitos y yo 30. Por encima del cristal del enmarcado todavía se aprecian, superpuestos, otros garabatos con cera blanca: son las señales de Emma, que llegó después. ¿Qué había ocurrido para cobrar tanta importancia y respeto el desarrollo gráfico de los niños? Más tarde me fijaría en los grabados y pintadas de la calle, en las expresiones espontáneas de la gente. También deparé en el paso del tiempo sobre las paredes y vallas publicitarias. Mi aproximación investigadora a todo ello, desde los diversos géneros y disciplinas, tal vez me haya servido para empatizar mejor con las personas y con las corrientes pictóricas.

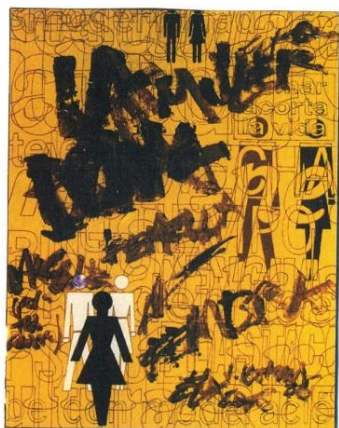
He llamado a esta exposición para el Rincón de las Culturas de Elche Acoge "Medios de comunicación", tanto por la temática vulgar y cotidiana, como por las técnicas empleadas, cercanas al arte urbano y marginal. Se reflexiona sobre el valor estético de los mensajes que nos rodean. Y ahí, en los espacios pictóricos, conviven juntos signos tipográficos y signos caligráficos, iconos y palabras, en un juego de transparencias y superposiciones; de relaciones figura-fondo. ¿Imágenes textuales? ¿Letrismo? ¿Pop?...

JUAN LLORENS



Sala La Tramoia 6-27 de Mayo de 2010 • 18 horas





Graffiti d'amor
Juan Llorens

Elx, 2011

No fa tant vaig realitzar un curs d'eixos d'informàtica que organitza La Caixa en el barri dels Palmerars. La primera cosa que li vaig dir a la monitora és que en les meues mans el maleït ratolí sempre apuntava cap a les parets o el sostre, mai on jo volia.

Paqui, sense immutar-se, mastegant xiclet, em va asseure davant d'un ordinador i va disposar-ho tot perquè només haguera de fer-hi ratlles i contorns. Es tractava de triar el gruix d'una línia i, movent el ratolí, fer gargots i dibuixos esquemàtics.

Al cap d'un parell d'hores, en tota la pantalla figurava el contorn d'un gos de perfil amb les quatre potes vistes, com ho dibuixaria un xiquet de sis anys, realitzat amb traç continu, sense alçar el ratolí. Ara tenia l'oportunitat, si el perfilat no estava obert per cap lloc, de "punxar" en un tinteret de color i, automàticament, s'omplia tot el contorn interior. En eixes estava quan Paqui eixia del servei, eixugant-se les mans, i es va acostar a la meua pantalla. Va mirar el gos i...

Doncs bé, més o menys d'això tracten els meus últims treballs: el fi traç d'un pinzell del número 1 sobre la superfície de la tela anirà perfilant, en dibuix filat, una infinitat de paraules o siluetes que, superposant-se i embolicant-se a l'atzar, produiran bellesa. Tal com succeeix amb el rastre continuat de la bava dels caragols.

Comunicació

La matèria prima utilitzada com a primera mà per aquests treballs que presente ara, en la Sala d'Exposicions de l'Edifici Rectorat i Consell Social de la Universitat Miguel Hernández d'Elx, és ben coneguda. Senzillament les capçaleres dels periòdics que més es lligien per ací. Testimonis puntuals dels esdeveniments històrics. També, però, representació del disseny i el gust del nostre temps.

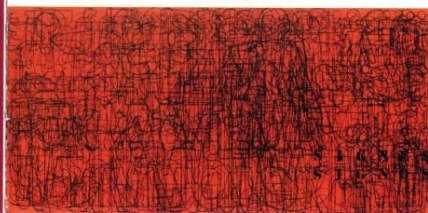
Sobre aquest fons uniforme i pla, producte de les unions dels retalls de cada titular, es pintaran en llis les siluetes d'objectes, missatges i senyals de la nostra quon-

Graffiti d'amor
Juan Llorens

"Comunicació"
pintures de Juan Llorens

Del 13 al 31 de gener de 2011
Inauguració: 13 de gener a les 19:30 hores
Sala d'Exposicions de l'edifici Rectorat i Consell Social • Campus d'Elx • Universitat Miguel Hernández
Horari: De dilluns a divendres de 09:00 a 21:00 h., dissabtes de 09:00 a 13:00 h.

UNIVERSITAT Miguel Hernández
Vicerectorat d'Estudians i Extensió Universitària



tidianitat. Des del bou d'Osborne fins a les advertències dels paquets de tabac. Últimes cuades d'aquella exhaustiva investigació sobre el bodegò que ha durat des de 1985 a 2005. Tot interaccionant cada paraula i cada signe en una silenciosa plasticitat suspesa per tot l'espai. Remenat formal a què encara resta sumar-li el pas del temps, pensar que el paper de periòdic anirà engroguint a poc a poc.

Damunt de totes aquestes disposicions "figura-fons", aleatòries entre l'universal i el local, encara podrien afegir-se algunes expressions soltes del particular, ara sí, a manera de grafit o plantilles d'estergit. Potser l'expressió no professional. En definitiva, diguem que m'arregle per a disposar d'un material sensible on es van superposant l'industrial, l'artesanal i l'espontani. Allò real, la cosa imaginada i l'inconscient. Tot sabent que els resultats, si es miraren, afectarien cada espectador de manera distinta.

Però també voldria dir-vos com són de boniques aquestes experiències. La predisposició de la gent a col·laborar en els assumptes artístics quan els ho proposes. Des d'ací l'agraïment a tots els quiosquers, conserges de col·legi, estudiants, companys, familiars i amics que em van ajudar en l'arregle de tantes capçaleres de periòdic. Així com l'entranyable redacció de *La Verdad* d'Elx, que ja forma part del meu taller i de la meua tasca. Allí escric les meues columnetes didàctiques i anime a la bella quimera de la democratització de l'art. Perquè vos feu una idea, en aquests moments tinc a tot el món arreglant-me tetrabricks de llet... què noves aventures es presentaran?...

4.2.3. Poética del muro. Documental fotográfico

...Tàpies alumbra una nueva monumentalidad; la del objeto, la del muro, la monumentalidad que se funda directamente en lo material más que en la representación. Su trabajo valora lo que hasta ahora bien había pasado desapercibido, bien era rechazado. La incisión y perforación, el garabato, la huella..., son señales del uso y del paso del tiempo, marcas que el tiempo deja. Se dice que “han aparecido” en muros y paredes, no tanto como un hecho intencional –aunque muchas veces sea intencional- cuanto de manera fortuita. El muro “usado” es cotidiano y vulgar a la vez que natural y colectivo, hacerle hablar es dejar la palabra a esa colectividad anónima. Nadie se responsabiliza de lo que en él aparece, el azar se ha encargado de su superficie para dejarla como está. Lo pintarrajeado, arañado, erosionado, no es la prolongación de un sujeto individual y determinado, la expresión o determinación de una personalidad –al modo de muchas obras del expresionismo abstracto norteamericano-, es la presencia, en la huella, de la colectividad anónima, del tiempo. El monumento de su materialidad descubre la superficie en la que todo puede aparecer y, por ende, en la que todo puede escribirse. (Bozal, 1991, p. 306-307).

A nadie se le oculta la enorme suciedad y contaminación visual que encontramos en muchas zonas de nuestro entorno urbano. Eso es cierto y bien merecerá una mirada crítica y ecológica en otro momento. Un varapalo. Pero ahora, en este estudio, será precisamente esa roña incrustada en la piel de las paredes la que se va a considerar referencia vivencial para la experiencia artística. Para la Belleza. Las señales de los distintos revoques y pinturas de una pared; los calcinados y desconchados producidos por el fuego y el sol; las oxidaciones, corrosiones y salitres que derivan de los escapes de agua; así como los despegados de anuncios y pegatinas, pueden proporcionar en su interacción una riqueza plástica inaudita. También los roces, incisiones y golpetazos dejados por las bicicletas, patinetes o parachoques, así como los corazoncitos ensartados de los enamorados, pueden hacer las delicias del *voyeur* urbano.

Las incisiones, escritos y pintadas sobre las paredes exteriores siguen siendo tan habituales y naturales como el paso del tiempo, el azote de la lluvia y el canibalismo del sol. Desconchados, signos naturales y artificiales, automatismos, inscripciones, dibujos y pinturas conviven al unísono, interaccionando unos con otros en determinados lugares de la ciudad, conformando el reflejo de las calidades y texturas plásticas que ya son “belleza clásica” instituida por el Arte Contemporáneo. Ahora se trata de conseguir la pertinente sensibilidad plástica y habituarse a distinguir esa poesía en la cotidianidad y disfrutarla. Como si estuviésemos en el museo.

La realización de un graffiti supone en primer lugar un determinado medio urbano, una determinada situación social y familiar. Requiere también un cierto esfuerzo y tenacidad. A veces se ha de rascar, se ha de grabar insistentemente un muro que es duro e ingrato. La cosa quiere concentración, tiempo, un lugar solitario...No se trata, pues, de la simple “transmisión” rápida de un mensaje. El autor, o los autores –ya que los graffiti a menudo son completados por muchas manos-, se plasma él mismo y descarga generalmente problemas de su intimidad: erotismo, agresión a la mujer, casi siempre problemas que, siguiendo a McLean, son sobre todo reacciones insistentes sobre el gran tema específico de la represión del eros en Occidente. Pero, por eso mismo, todo junto tiene algo de ritual mágico, sagrado, que, lejos de ser un desahogamiento individualista, como creerán muchos, tiene también su refuerzo social indiscutible. (Tàpies, 1991, p. 13).

Para la confección de la “Ficha de observación del arte de los museos” (Anexo 3), de mayor coincidencia con la estética callejera, se ha hecho un extracto de las definiciones que del Informalismo, el Expresionismo abstracto, el Art Brut y el Pop Art presenta el *Diccionario de Arte* de la Biblioteca de consulta Larousse (2003). Así como los representantes de los estilos más destacados.

Siempre habrá personas que recurran a esta forma de expresión espontánea y anónima. Por ello, no cabe duda de que los graffiti seguirán formando parte del panorama de nuestras ciudades y de las barriadas periféricas. El paso del tiempo hará mella en ellos, desapareciendo unos y reemplazándolos otros. La fotografía es un medio de darles pervivencia, de rescatarlos de la desaparición a la que están condenados. Con su trabajo metódico y continuado con el tiempo, Brassai no sólo mostró la importancia de esas creaciones espontáneas y su conexión con el arte de las primeras décadas del siglo veinte, sino que asimismo los rescató de su muerte y desaparición. (María Rubio, 2008, p 17).

DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO

Las imágenes que se muestran en el apartado siguiente, en composición doble para su mayor ensanchamiento didáctico, son una pequeña recopilación representativa de los múltiples encuadres de texturas y tatuajes de pared que se pueden encontrar paseando por la ciudad y su periferia.

La pretensión prevista para esta estrategia pedagógica es que los estudiantes recorran las calles ojeando sus paredes y muros fotografiando los fragmentos de pared más interesantes relacionados con lo que saben o les gusta. Su conocimiento y su intuición estará en función de los contenidos tratados de antemano... En este caso, los contemplados en las Fichas de observación de los museos (Anexo 3): estilos pertenecientes a las Segundas Vanguardias. Y otro ejercicio bonito será bautizar cada imagen fotográfica con el mote del estilo del artista al que se parece la plástica y la estética percibida.

En estas imágenes se podrían incluir los graffiti de la gente corriente que se manifiesta sin ningún propósito estético, pero que, desde el arte conceptual, pueden ser un elemento plástico de primera magnitud. Tal y como fue considerado en algunos estilos de las Segundas Vanguardias.



4.2.3.1. La piel de la calle



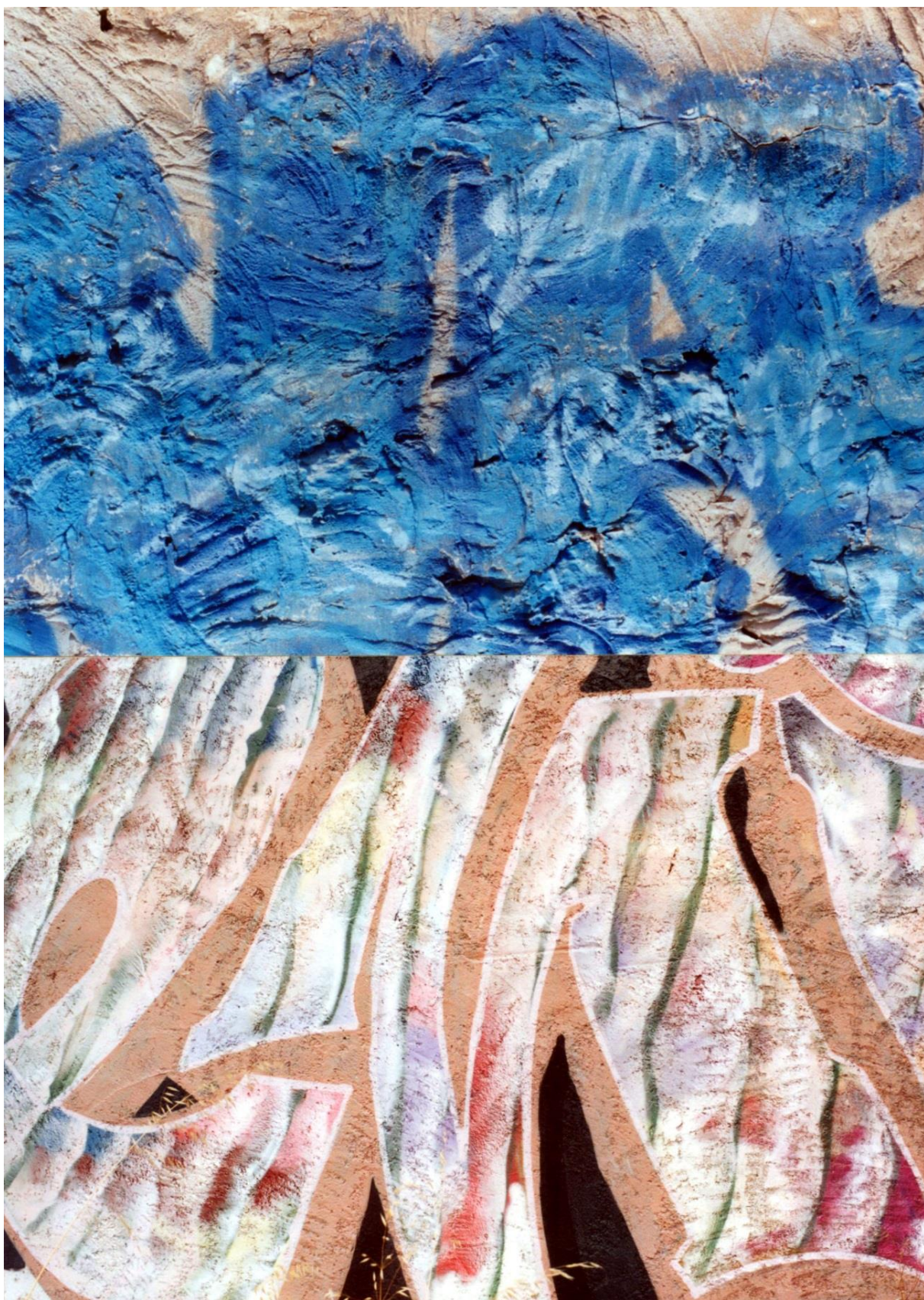






















4.2.4. Opiniones a pie de calle sobre la pintura abstracta y los graffiti.

Pensamos más bien en lo difícil que es hoy llegar a ser un *conocedor*, un receptor con suficiente sensibilidad para poder distinguir y apreciar la auténtica belleza en medio de la profusión de objetos comunes y con frecuencia inútiles que nos rodea; aquella especie de complicidad que hemos de llegar a tener con lo que nos propone el artista auténtico; aquel mínimo nivel cultural que se necesita para compartir su lenguaje. Y realmente la importancia de este conocedor es esencial. Porque, sin unos ojos que lo vean y lo estimen, el arte no sería nada [...]

[...] Lejos, pues, de creer que hemos de vaciarnos la casa de las ilusiones y los ideales que comunican los objetos de arte, como quería algún sabio de nuestra crítica, nos parece que de lo que se trata es de crear las condiciones para su libre desarrollo, de equiparar a todo el mundo con el suficiente sentido crítico para escoger los buenos, y muy especialmente de seguir luchando por mejorar las posibilidades económicas del pueblo que le permitan poseerlos y tener las suficientes horas de tiempo libre para gozar de ellos...y cuantos más, ¡mejor! (Tàpies, 1989, pp. 130-135).

La idea que sustenta este trabajo es que no todas las oportunidades para la educación artística van a depender solamente de los conocimientos adquiridos en el aula de Plástica del centro educativo. Serán factores muy importantes las consideraciones que del arte en general se transmiten desde la familia y desde el contexto social.

Al mismo tiempo que se investigaba sobre los temas más cruciales de la tesis se quiso pulsar la opinión de la gente del momento. Contestaciones que se insertan aquí para la consideración del lector. Desde los más mayores a los más jóvenes. Con toda la belleza de las palabras.

Es de señalar que estas manifestaciones responden a personas más o menos interesadas por las artes plásticas en los momentos de la encuesta, por ser padres de los estudiantes de la Escuela de Pintura o alumnos de los talleres de arte de la pedagogía social. Lo que equivale a una buena representatividad.

Resumen de repuestas contestadas a través del cuestionario. “¿Qué piensa la gente de la calle?” (Anexo 5):

- (A) ¿POR QUÉ CREE QUE LA GENTE PINTA ABSTRACTO?
- (B) ¿POR QUÉ CREE QUE LA GENTE PINTA GRAFFITI?
- (C) ¿SABRÍA CONCRETAR LA DIFERENCIA ENTRE EL ARTE ABSTRACTO Y EL GRAFFITI?

(HOMBRE, 1930) “ a) Porque ve las cosas distintas; b) Para liberarse y demostrar al público su arte; c) El abstracto no se ve nada. El graffiti si se ve lo que hay pintado”.

(MUJER, 1933) “ a) Porque es su forma de manifestarse artísticamente; b) Porque es su forma de protestar por medio del arte; c) El graffiti ves contiene, además de arte, postura reivindicativa o de protesta”.

(MUJER, 1935) “ a) Creo que puede ser un escape hacia...O también cuando ya están de vuelta de otros tipos de pintura; b) Porque tiene necesidad de expresar su vena artística, su agresividad o su soledad; c) Es difícil. Creo que el abstracto es más pensado más elaborado”.

(MUJER, 1936) “ a) Porque es un artista que ve más allá de cualquier persona; b) Como signo de protesta y expresar su arte; c) Son dos estilos diferentes”.

(MUJER, 1940) “ a) Porque tiene imaginación; b) Depende, unas veces por gamberrismo, otras porque le gusta pintar; c) El arte abstracto lo veo como más pintura de persona entendida y el graffiti de gente más vulgar”.

(MUJER, 1949) “ a) Para transmitir sentimientos; b) Es un movimiento artístico; c) Permanencia/impermanencia”.

(MUJER, 1950) “ a) Expresar estados de ánimo-conceptos intelectuales...; b) Protesta social, disfrutar con superficies amplias, como manifestación pública, a veces es un punto de gamberrismo; c) ¿Que el graffiti es un fenómeno propiamente urbano? ¿Qué requiere grandes dimensiones? ¿Qué el mejor sitio donde hacerlo es en la calle?”.

(HOMBRE, 1954) “ a) Para expresar lo enigmático; b) Para expresar consignas de forma artística; c) Fundamentalmente el contenido socio popular a favor del graffiti”.

(HOMBRE, 1958) “ a) Porque se sienten realizados haciendo este tipo de pintura; b) Por rebelión a la sociedad; c) Graffiti es real y con letras casi todo, y el arte abstracto es como lo ve un pintor determinado”.

(HOMBRE, 1959) “ a) Para no representar la apariencia real de los objetos; b) Para expresar su libertad, son diferentes y desean demostrarlo; c) El graffiti es espontáneo, lejos del estudio del pintor abstracto y al alcance de la vista de todos”.

(MUJER, 1959) “ a) Es una forma de ver una idea, una realidad, un sueño, etc. (como entornando los ojos); b) Es una forma de expresarse; c) A veces están mezclados, simplemente que el graffiti se suele hacer al aire libre, en la calle y en zonas urbanas...en formatos grandes”.

(MUJER, 1960) “ a) Por necesidad de un tipo de expresión artística de ver y mostrar la realidad; b) Por necesidad emocional y de protesta al sistema capitalista dominante; c) El abstracto es de las elites económica y cultural y el graffiti es de las clases marginales y antisistema”.

(MUJER, 1962) “ a) Para expresar sus sentimientos, ideas...; b) Le es satisfactorio; c) Arte abstracto utiliza elementos que no copia de la realidad. El graffiti complementa la realidad”.

(MUJER, 1964) “ a) Puede ser por muchas razones: 1) estar harto de pintar elementos figurativos, 2) necesidad de investigar más allá de los campos de la figuración, porque para expresar emociones plásticas no necesariamente debemos recurrir a la figura; b) Probablemente las personas que pintan graffiti tienen necesidades paralelas: protestar socialmente a través de expresiones plásticas; c) No”.

(MUJER, 1967) “ a) Porque se deja llevar por la imaginación y no piensa nada en concreto, sólo pinta; b) Porque le gusta, se manifiesta y se desahoga: Sus ideales aparecen reflejados en él. Tal vez se le da mejor haciéndolo así, que pintando un cuadro al óleo; c) No lo sé. Pero me parece que el arte abstracto está hecho a pintura y el graffiti utiliza otro tipo de material (los botes de spray)”.

(MUJER, 1968) “ a) Porque permite reflejar conceptos, sentimientos desde un punto de vista individual y único; b) Porque permite rapidez en la ejecución y generalmente en lugares al aire libre; c) No”.

(MUJER, 1970) “ a) Por la forma de sentir, expresa lo que siente, “a veces sentimos en abstracto”; b) Pintar es expresar lo que uno siente, por tanto es la expresión plástica de la personalidad de cada uno; c) No”.

(MUJER, 1973) “ a) Como forma de expresión; b) Como forma de expresión pero con la base de protesta, quien quiere hacer sólo arte usa otro soporte; c) El arte abstracto deforma la realidad o simplemente expresa con color, trazos, formas, etc. Que no tienen por qué parecer algo. El graffiti puede ser figurativo o no y suele incluir texto, pero lo que caracteriza es el soporte (pared) y el material (“spray”)”.

(MUJER, 1975) “ a) *Su propia visión del mundo y una forma de explicar o expresar su estado de ánimo; b) Es una forma de declararse antisistema y de protesta social; c; No*”.

(HOMBRE, 1977) “ a) *1) Porque está cansada de pintar cosas que se ven; 2) Porque no tienen calidad para pintar de otra manera; 3) Simplemente porque le gusta expresarse así; b) La mayoría que pinta nombres es para hacer el gamberro y darse protagonismo. Los que hacen un dibujo bien hecho es porque aman ese arte; c) El arte abstracto no tiene por qué estar en la calle. El graffiti en su gran mayoría sí*”.

(MUJER, 1977) “ a) *Porque expresan sentimientos y emociones exentas de forma, o cosas definidas que las ven de distinta manera; b) Considero el arte abstracto una técnica de dibujo y pintura, en cambio el graffiti una deformación de la realidad, por inconformismo*”.

(MUJER, 1978) “ a) *Para expresar sentimientos y emociones que de otra manera no pueden mostrarse; b) Es otro tipo de arte, tiene su finalidad siempre, pero es subjetivo y personal; c) El graffiti suele contener un mensaje más evidente a veces, mediante dibujos concretos, escritos, etc. El arte abstracto es, a mi parecer, más profundo, misterioso e interpretable*”.

(HOMBRE, 1978) “ a) *Es una técnica más impulsiva y des estresante; b) Por rebeldía. Por identidad. Por falta de espacio; c) En el graffiti (pintado con sprays) también se realizan dibujos concretos con más detalle. En el arte abstracto se deja más sobre la imaginación*”.

(MUJER, 1980) “ a) *A mi parecer el arte abstracto es el resultado de la simplificación de una idea artística. Es la esencia, como aislar la idea principal de un texto; b) Porque tiene algo que decir; c) El arte abstracto es un tipo de arte y el graffiti es pintar en la calle*”.

(HOMBRE, 1980) “ a) *Porque es otra manera de expresar los sentimientos o de interpretar la realidad del que el arte figurativo carece; b) Por motivos diferentes: 1) por el soporte más grande de lo convencional, 2) por expresar sus sentimientos y sus inquietudes artísticas, 3) por dejar constancia de su presencia; c) El graffiti se hace sobre un soporte urbano (pared...). El arte abstracto se rige por la sintetización y desunión de lo figurativo*”.

(MUJER, 1981) “ a) *Para descargarse, evadirse y proyectarse; b) Para mostrarse a la sociedad. Para compartir su arte, su visión del mundo; c) Tal vez el arte abstracto puede incluir todo tipo de materiales y el graffiti suele expresarse con el spray, pero no sé...*”.

(HOMBRE, 1982) “ a) *Porque ya está todo inventado, y de este modo se abren nuevos horizontes; b) Para expresar lo que siente, es un arte; c) En el arte abstracto no se expresan actitudes concretas, en el “graffitismo” sí que se expresan*”.

(MUJER, 1983) “ a) *Considero el arte abstracto como una técnica o estilo, así que la gente pintaría así porque se siente identificado con este estilo; b) Pienso que es una forma más de pintar, y una forma más de dominar una técnica; c) El graffiti engloba una cultura, aparte de ser arte o no. El abstracto lo considero estilo “peligroso” porque si se pasan unos límites se puede rozar lo “extraño” y la obra en sí carece de sentido. Por lo que sería un arte difícil para hacer llegar al público. En el graffiti no hay simbolismos, hay un significado que a simple vista puede verse*”.

(MUJER, 1984) “ a) *Es una forma de expresión; b) Es una forma de expresarse, o dejar su firma o huella en algún lugar; c) Arte abstracto: a primera vista no observamos la forma o lo que han querido decir, pero una vez nos fijamos sí. El graffiti es más definido*”.

Como se observará, se aprecia la larga sombra de la modernidad con la exaltación del arte abstracto .Y se tiene al graffiti como simple mecanismo de egocentrismo, liberación, reivindicación o protesta. Estas palabras extraídas del conjunto podrían servir de corolario: “El arte abstracto lo veo como más pintura de persona entendida y el graffiti de gente más vulgar”.

4.3. Graffiti en Elche. ¿Arte salvaje?

Continuando con la analogía de lo “primitivo”, las paredes urbanas toman ahora naturaleza de lo selvático y se señalan como un yacimiento de expresiones y comunicaciones humanas espontáneas y artísticas con interesantes posibilidades para la didáctica de la educación artística. Sobre todo en la adolescencia y en la materia Educación plástica y visual de Secundaria.

Así pues, se hacen prospecciones de la piel de la ciudad como el que busca vestigios de los orígenes, o energías más cercanas para la educación del arte. Primero de todo se analiza la plástica natural de las paredes interaccionando con cualquier signo natural o humano. Después, llegaría la hora de los graffiti y del último arte urbano.

Los graffiti o murales (actualmente son muy difícil de diferenciar) se pueden dividir en varios apartados:

FIRMAS

a) Las realizadas utilizando un rotulador o similar o un spray. Su única finalidad es una reafirmación personal o de grupo y potenciar el ego del que lo realiza, sin ningún interés artístico (como comportamiento humano y sociológico da bastante de sí).

b) Las que cuidan la tipografía, los colores, la originalidad. Desde el pequeño formato a grandes murales, utilizando desde el spray a los botes de pintura, pasando por rotuladores especiales hasta los lápices de colores de cera.

ESCRITORES (LOS VERDADEROS)

Son mensajes realizados con rotulador o spray. Frases contundentes, cargadas de ironía, sarcasmo, pesimismo, vitales, cortas, con una necesidad imperiosa de comunicar.

DISEÑOS

Estos artistas han aparecido últimamente mezclando la tipografía, las formas geométricas y a veces también el dibujo realista con el diseño gráfico. Muy innovadores e interesantes...

REALISTAS O FIGURATIVOS

Estos artistas son los que nos transmiten un concepto, una idea que se refleja en su obra. Desde formatos enormes a los más discretos, usando todo tipo de materiales que sirvan para desarrollar su obra, en la que hay una variedad increíble de estilos e influencias.

ARTISTAS ALTERNATIVOS

También puedes ver en la calle dos manifestaciones artísticas diferentes: los artistas que usan una plantilla, generalmente pintada con spray, y los que usan papel fotocopiado, el cual pegan en las paredes.

Estos dos métodos tienen la ventaja de poder reproducirse muy rápidamente y copiarlos cuantas veces quieran. Además están los artistas que se editan un tiraje limitado de pegatinas de sus propios diseños y van pegándolas por la ciudad. Hay algunas verdaderamente de gran calidad y sorprendentes. (Fernández, 2006, pp. 2-3).

La nueva inmersión en los vastos campos del graffiti y la educación plástica, desde mi flamante condición de “científico”, comenzaría con un largo y solitario período de minucioso (re)descubrimiento de mi ciudad y sus alrededores con la mirada puesta en cualquier marca, signo, inscripción, dibujo, pintada, mancha o collage sobre las paredes, lunas de escaparate o vallas. Auténticos safaris fotográficos desde el amanecer hasta el anochecer. Pero también podrían ocurrir encuentros fortuitos que se darían desde el coche, el autobús o simplemente caminando; en estos casos habría que volver más tarde con las cámaras de fotos y las mejores condiciones de luz solar. Recolectando siempre los hallazgos más significativos para el foco de estudio y temas de interés: 1) Poética del muro; 2) Tipos de graffiti y arte urbano; y 3) Posibilidades pedagógicas.

Estas incursiones en solitario por las calles de la ciudad buscando los ejemplares más representativos o los encuadres más didácticos para hablar del potencial plástico del entorno, desembocaría en una acumulación de imágenes que se irían analizando comparativamente después hasta conseguir el recopilatorio más idóneo para describir y explicar cuántas categorías o temas de interés convenían al

campo de estudio, siempre en constante interacción con la abundante biografía consultada sobre los asuntos tratados.

Lo cotidiano, si se considera etimológicamente del latín “quotidie”- cada día, puede interpretarse como interactividad y repetición. Sin embargo lo cotidiano no implica repetición sistemática y estructurada de hechos, las prácticas cotidianas, si se basan en el saber, son heterogéneas a la vez que “originales”. Es importante destacar que la posibilidad de los fenómenos y momentos sublimes no se da de una forma “intuitiva”. Inventar lo sublime en lo cotidiano requiere construir la posibilidad de que eso ocurra, incorporar la inteligencia y la sensibilidad en el juego estético. Esto no ocurre a partir de una tabla rasa ni desde la nada. Sólo un pensamiento entusiasta puede reflexionar sobre la belleza y *apasionarse* con lo bello. (García-Sípido, 1999, p. 51)..

La paciente selección y clasificación de todo este corpus visual, auténtico compendio de belleza plástica, conseguido a lo largo del amplísimo registro de campo, es el que animará el diseño de una *Ficha de observación del arte de la calle* y otra *Ficha de observación del arte de los museos* (Anexos 2 y 3) para la oportuna distinción y comparación reflexiva de tantas similitudes “de estilo” entre la plástica natural y la plástica del arte. Estas guías de observación tienen toda la pinta de una chuleta y están pensadas como herramienta factible para la educación plástica de la ESO y Bachillerato. En realidad son una materialización conceptual de todas las tareas de “mirar” y “ver” que yo había puesto en práctica en mis pesquisas recolectoras. Así pues, los descriptores de estas Fichas de observación son la consecuencia final del análisis de contenido de todas las imágenes conseguidas.

Una pasión por la mancha, por ensuciar, gobierna las intervenciones del grafitero en distintas superficies urbanas: ahí reside su sentido de la belleza, de una belleza organizada, estructurada, para nada cutre o aleatoria, como podría torpemente pensarse. Ahora bien, ¿acaso es esa una belleza “enjuiciable”, interpretable según las coordenadas de la estética canónica? Esto sería sencillamente, mirar esas escrituras, esas manchas, con la miopía del especialista, insisto. La relación con esas “imágenes” la establecerá una mirada algo más exenta, que no se haya descuajado por completo del asombro original. (Castro, 2004, pp. 8-9).

4.3.1. Elementos del grafiti y factores de producción. Crónicas del trabajo de campo

En realidad estas crónicas de trabajo son una publicación sobre la marcha, artística y pedagógica, de todo el marco teórico e histórico que sostiene al movimiento del graffiti hip hop y el arte urbano en general. La pretensión era seguir concienciando al entorno ilicitano de los asuntos en que podían estar inmersos sus hijos, los alumnos de Secundaria o los artistas anónimos de la calle. Existía un cuerpo de conocimientos y pretensiones detrás de cada acción graffitera mucho más potente que el simple vandalismo. Se invitaba a conocer el mundo del graffiti. Incluso a apoyarlo. Los mismos títulos de las columnas indican las aportaciones conceptuales adquiridas tanto para el marco teórico de la tesis como para el conocimiento popular.

El modelo de graffiti neoyorquino se basaba en la distorsión de las letras, pero desde aquella época han surgido tantos estilos nuevos, que las fronteras entre ellos se han ido desdibujando. Con el paso de los años, el estilo original de las letras ha ido evolucionando hasta abarcar una amplia gama de distintas formas tipográficas: el estilo *blockletter*, consistente en mayúsculas de gran legibilidad, el *wildstyle* (estilo salvaje), de caracteres entrecruzados y distorsionados, el conocido *bubble style* (estilo burbuja) y el 3D o tridimensional. Los personajes, que comenzaron siendo elementos auxiliares al lado de las letras, constituyen actualmente un género dentro del graffiti, y abarcan tanto personajes del cómic como dibujos de gran foto realismo. Por otro lado, el graffiti del logo y el icono se especializa en emblemas y figuras llamativas y sintéticas. (Ganz, 2004, p. 10).

En este apartado se hace referencia al graffiti ya considerado como manifestación artística y más propio de la posmodernidad. Hacía falta en el ambiente social ilicitano algunos apuntes al respecto y eso es lo que hice en mis columnas del periódico *La Verdad*, al tiempo que fundamentaba para la Tesis el marco teórico y referencial en que nos íbamos moviendo. Lo cierto es que estas crónicas de corte más histórico calaron muy bien entre los graffiteros y sus allegados y dotaron a la investigación de un respaldo muy agradecido. También los medios se dieron cuenta de que se estaba tratando el graffiti con más sensibilidad que nunca y hasta tuve entrevistas telefónicas desde Madrid.

No obstante, tal vez sea el momento de declarar mi predisposición al tema: en modo alguno he pretendido nunca hablar del graffiti acudiendo a la cita de los personajes más célebres. Ni siquiera en las citas visuales se ha considerado a los míticos de los orígenes o del panorama actual. Tan sólo se ha llegado a Keith Haring y Basquiat (¿los últimos modernistas?) Después, se ha enfocado más el tema hacia la actitud que hacia la aptitud; más que nada porque siempre se ha estado haciendo referencia a la educación artística de base.

ENTORNOS ESPECÍFICOS: Columnas de ambiente y contexto publicadas en el periódico *La Verdad* – páginas de Elche- durante la preparación de la tesis doctoral (Período 2006-2013). Fragmentos de tesis que ya han tenido sus lectores:

- “Elementos del graffiti” (18/12/06).
- “Personajes e iconos” (26/12/06).
- “Morfología del graffiti” (29/01/07).
- “El ‘black book’ del escritor de graffiti” (22/04/08).
- “Postgraffiti” (07/01/12).
- “Street art en Elche” (26/12/13).

4.3.1.1. Crónicas del trabajo de campo

ENTORNOS ESPECÍFICOS

12/12/06

Elementos del 'graffiti'

JUAN
LLORENS


El graffiti contemporáneo va siendo ya en todas las ciudades importantes del mundo un arte público más. Y los medios de comunicación más al loro ya empiezan a ayudar a que los ciudadanos contemplen el graffiti como un acto artístico también y no vandálico solamente.

Así pues, va a ser especialmente bonito y emocionante poder informar, en este espacio, sobre la morfología y complejidad de los tipos de obras y estilos que van a verse en la calle todos los días. Primeramente se hará referencia al graffiti de firma procedente de Nueva York, que irrumpe en Europa en los 80 de la mano del movimiento Hip Hop.

Sus orígenes históricos se situarían en la ciudad de Filadelfia durante los años 60. Con el fenómeno del tagging, actividad básica del graffiti. Su acción lleva implícito ya el getting-up o dejarse ver. Después de aparecer el tagging en dicha ciudad, es en los barrios neoyorkinos como Bronx, Brooklyn, Harlem, Manhattan o Queens donde se desarrolla y define el germen de este graffiti de firma o writing muy a finales de los 60 y primeros 70.

Los primeros testimonios neoyorkinos se encuentran sobre los muros de los guetos puertorriqueños y negros. Pero el pionero por excelencia de este movimiento es Taki 183, un joven de origen griego residente en Washington Heights (Manhattan). A Taki 183 se le considera como tal por el mérito de que su tag es el primero hecho con rotulador, por ser el primero que practica a lo grande el getting-up (dejarse ver) y, sobre todo, por la repercusión social que suscita la publicación de una entrevista que trataba de desvelar los misterios ocultos tras esa firma que había despertado la curiosidad pública. Sus declaraciones tienen efectos estimulantes sobre numerosos adolescentes que se encaminan por la senda del tagging y que ven en este medio de expresión plástica,

clandestina, transgresora, transitoria y efímera, de un fuerte sentido individualista, un potente medio de reafirmación personal.

Las firmas o tags consisten en el nombre del escritor de graffiti, el alias que haya adoptado como marca artística. Las firmas hoy en día, pues no siempre fue

do o flop. Muchas piezas están acompañadas de textos cortos que indican las intenciones, afectos y expectativas del escritor. Son los mensajes.

Los vomitados (throw ups), como su propio nombre indica, son una versión descuidada de las letras pompa (letras gruesas, redondeadas y sencillas que constan de color de relleno y

borde).

Generalmente consisten en un nombre de dos o tres letras, gruesas y simples, que forman una sola unidad, que puede pintarse a spray rápidamente y utilizando un mínimo de pintura. Unas veces consistirá en el contorno solamente y otras con un relleno rápido en el cual se notan los trazos del aerosol. La finalidad de los vomitados es conseguir la mayor cantidad de ellos en un tiempo de ejecución mínimo.

Muchos escritores que normalmente se dedican a piezas más complejas, utilizan de vez en cuando esta forma abreviada como un medio de mantener vivos sus nombres. Algunos los han perfeccionado tanto que han llegado a concederles valor de icono. Pero son los escritores más jóvenes los que se decantan por esta variante por su carencia de técnica y de prestigio en el seno del movimiento. Son los niños.

Todos los ayuntamientos contarán con un presupuesto para el borrado de estos bombardeos. Son los típicos gastos de guerra, fiestas o aprendizajes autodidactas. Como la limpieza de los mascarones dejados por las carretillas o el chafungue de tomates y uvas en las batallas de sus respectivos pueblos. Con una función equilibradora psíquicamente.

En sucesivas entregas se tratarán otras realizaciones mucho más correctas y elaboradas del graffiti de firma que ya empezarán a merecer más respeto y admiración por los transeúntes. Como las letras pompa, los plata, el estilo 3D y el estilo salvaje. También los muñecos o personajes, esas figuras que acompañan a las letras.



'TAGS'. Dos ejemplos de firmas de 'graffiteros'. / J. L.

«El 'escritor' ha de apañárselas para que su nombre aparezca por todas partes»

así se realizan con letras muy estilizadas y enlazadas de una forma que recuerda a la de ciertos logotipos. Están escritas muy rápidamente, a menudo de un único y ágil trazo. Como la Z del Zorro. El escritor ha de apañárselas para que su nombre aparezca por todas partes.

Pieza. Una pieza es una composición acabada en sí misma. Una pieza suele contener el nombre del escritor, cada vez escrito de forma diferente dentro de las pautas marcadas por el estilo. Se realiza en varias fases a partir de un dibujo previo sobre papel o improvisando directamente sobre la pared. Una pieza puede tener diferentes calidades. La más baja corresponde al vomita-

Continuación en Anexo 11.

4.3.2. Tipos tradicionales de graffiti. Documental fotográfico

El primer graffiti que de niño me llamó la atención decía, por un lado: Pepita puta, y del otro: Te quiero Pepita. Eran los años cuarenta. [...] Nunca supe quien había escrito aquello ni, desgraciadamente, quien era Pepita. Pero el mensaje me sonaba, ya en mi educada infancia de vencido, a transgresión doble: era prohibido decir la palabra “puta” y era más prohibido aún escribir en las paredes.

El graffiti implica una transgresión de los medios convencionales del mensaje y, por tanto, parece sustancialmente indesligable de la transmisión de aquello que está prohibido: es el mensaje más puro contra la verdad establecida, es, como continente, transgresión independiente de su contenido. Por eso, dejar signos en las paredes de la ciudad se ha relacionado siempre históricamente con la idea y con la intención de la subversión. Recurso de insubordinados, adquirirá un carácter de medio alternativo de creación a partir de la crítica futurista de los medios tradicionales: libro, cuadro, escultura. (Vázquez Montalbán, 1991, p. 36).

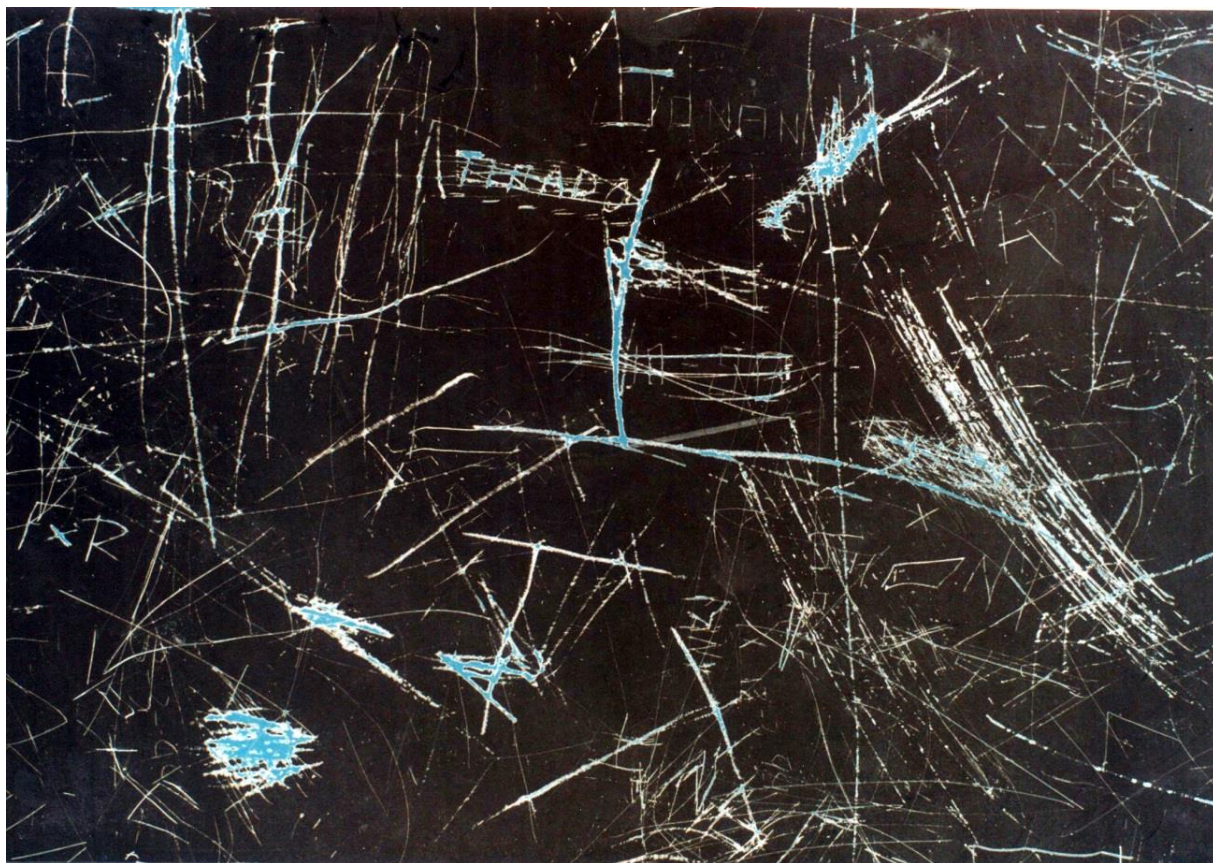
El investigador del graffiti Fernando Figueroa-Saavedra (2004, p. 18-24), atendiendo a los diferentes contextos específicos (discursivos y funcionales) en que se inserta el graffiti, establece veinte tipos generales dentro del graffiti practicado tradicionalmente en la cultura occidental. El presente documental fotográfico de tipos tradicionales de graffiti se ordena siguiendo esta tipología. Puesta de manifiesto en la “Ficha de observación del arte de la calle” (Anexo 2). Dentro de la descripción de su categoría, la primera fotografía será como el parágrafo de un texto, que tendrá sentido con la presencia del resto de imágenes montadas en composiciones y combinaciones estudiadas para la mejor significación visual.

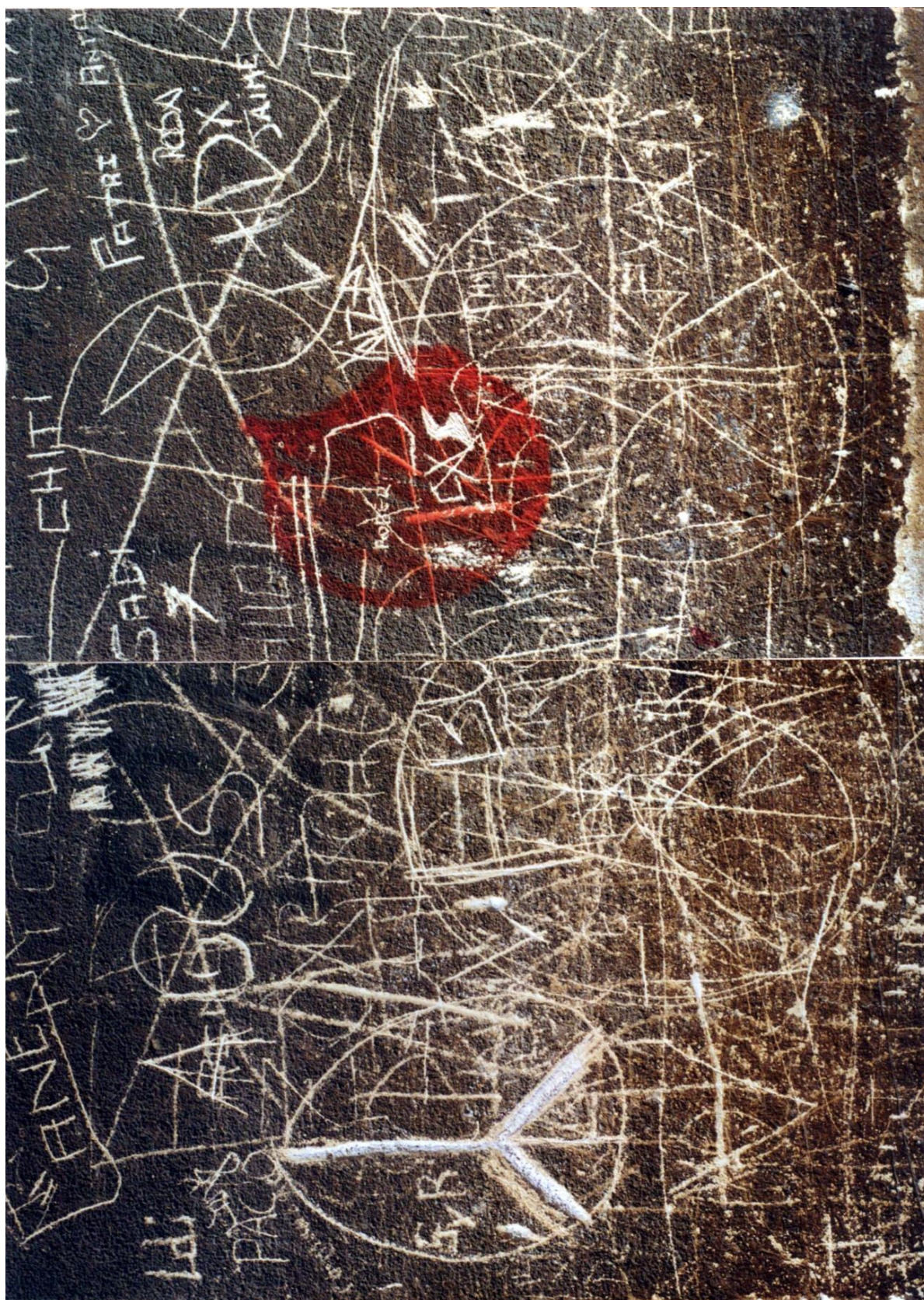
Las imágenes se presentan precedidas por una entrada conceptual de la categoría a la que representan. Y las fotos, puesto que pertenecen al mismo fondo del investigador y puesto que sólo son una selección subjetiva de un momento dado, se muestran sin pie de foto alguno. Libres a la consideración del lector. Dirigida la mirada hacia la apreciación y el análisis de la Plástica y de la Estética. Tal y como se mira un cuadro; tal y como se mira una pared.

La definición de “Graffiti” pertenece al *Diccionario de Arte* de la Biblioteca de Consulta Larousse (2003).

- *Graffiti*
- *Graffiti infantil*
- *Graffiti porno-escatológico.*
- *Graffiti de opinión o pensamiento.*
- *Graffiti devocional o confesional.*
- *Graffiti ritual o mágico.*
- *Graffiti informativo.*
- *Graffiti de escarnio o escarmiento.*
- *Graffiti de recuerdo u homenaje.*
- *Graffiti amoroso.*
- *Graffiti social.*
- *Graffiti político*
- *Graffiti publicitario o comercial.*
- *Graffiti artístico.*
- *Graffiti estudiantil.*
- *Graffiti de firma.*

Graffiti : dibujo, pintada, inscripción o letrero realizado en las paredes de un lugar urbano público. A menudo poseen un significado obsceno, satírico o de protesta, en relación a asuntos políticos o sociales; o bien pueden expresar sentimientos, fechas, etcétera. Tanto fotógrafos como pintores se han interesado por el tema, como en el caso de Dubuffet o Brassai quien recogió en su libro “Graffiti” de 1960 los dibujos de las calles de París. En la década de 1970 surgió en Estados Unidos un gran interés por estas manifestaciones culturales de las capas más desprotegidas de la sociedad. Desde 1985, aproximadamente, los graffiti son un medio de expresión artística empleado por un grupo de artistas estadounidenses que los practican sobre cualquier espacio libre y liso como las paredes del metro, de edificios, de lunas de escaparate, etcétera. Y que realizan con aerosol o rotulador. El desarrollo en Europa fue posterior.







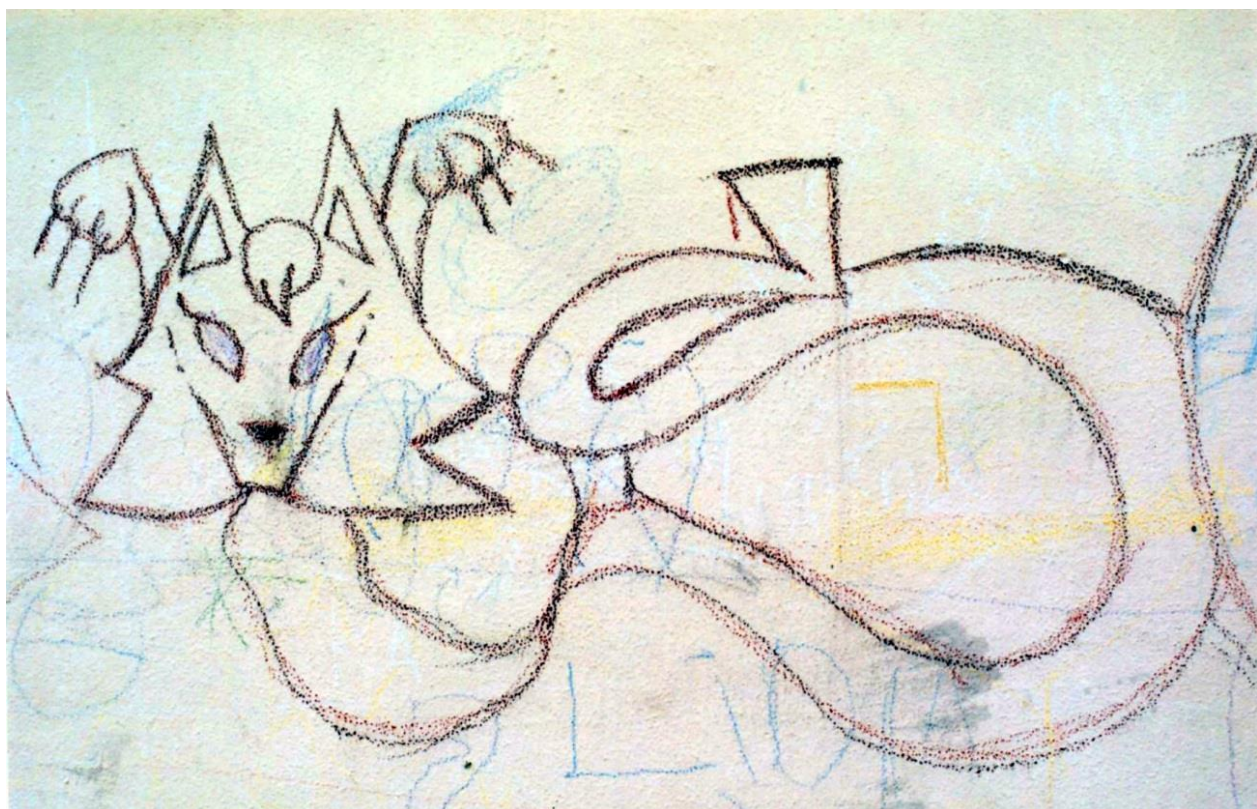


Graffiti infantil: dibujos varios, frases, nombres, etcétera, en ámbitos escolares (pupitres, libros de texto, etc.), en el hogar (suelos, paredes, muebles, etc.) o en la calle (aceras, muros, mobiliario urbano, etc.)



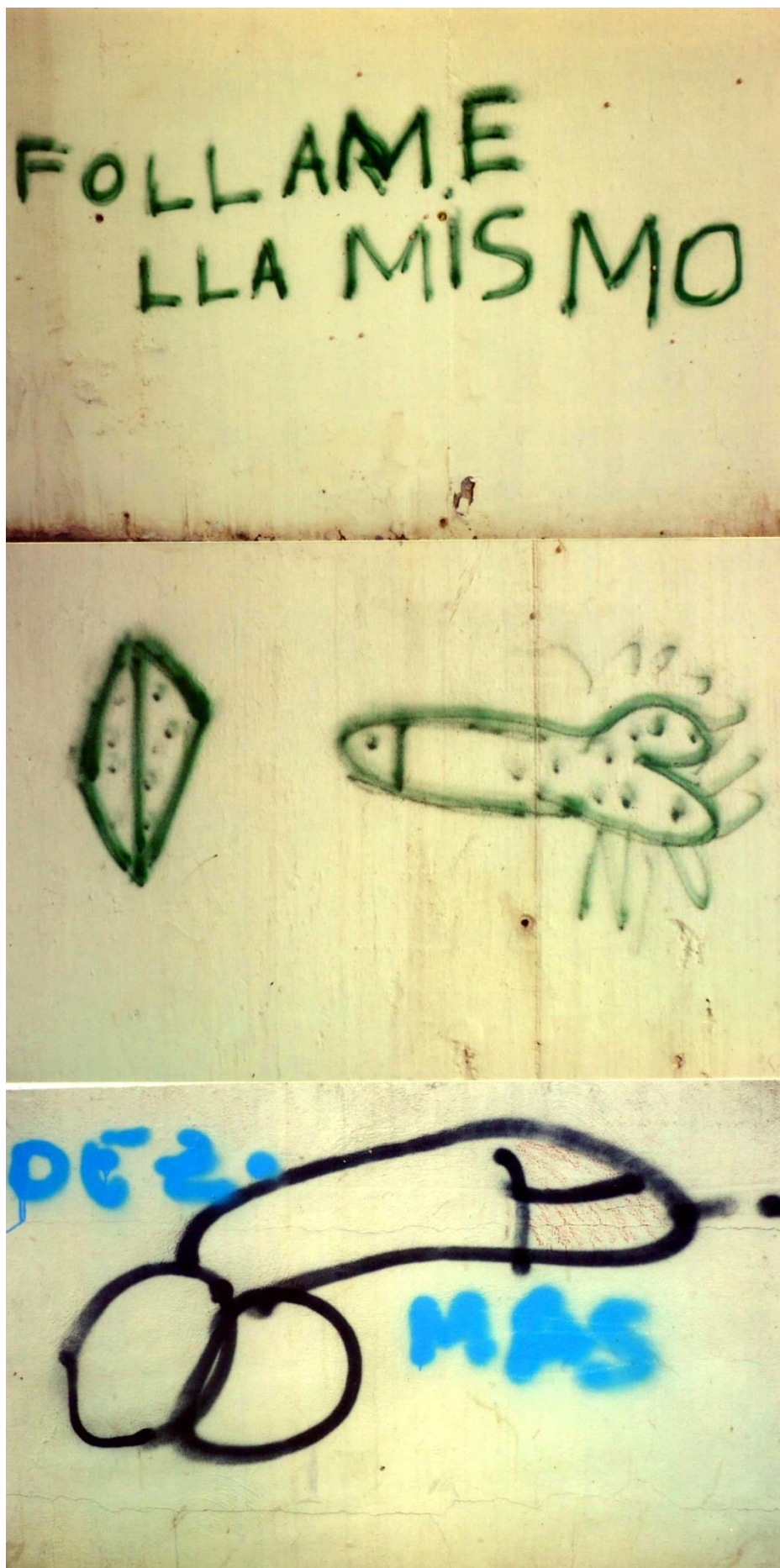






Graffiti porno-escatológico: gira en torno a la temática genital y excremental. Su ubicación es frecuente en servicios públicos, pero puede hallarse en centros escolares o en la calle.





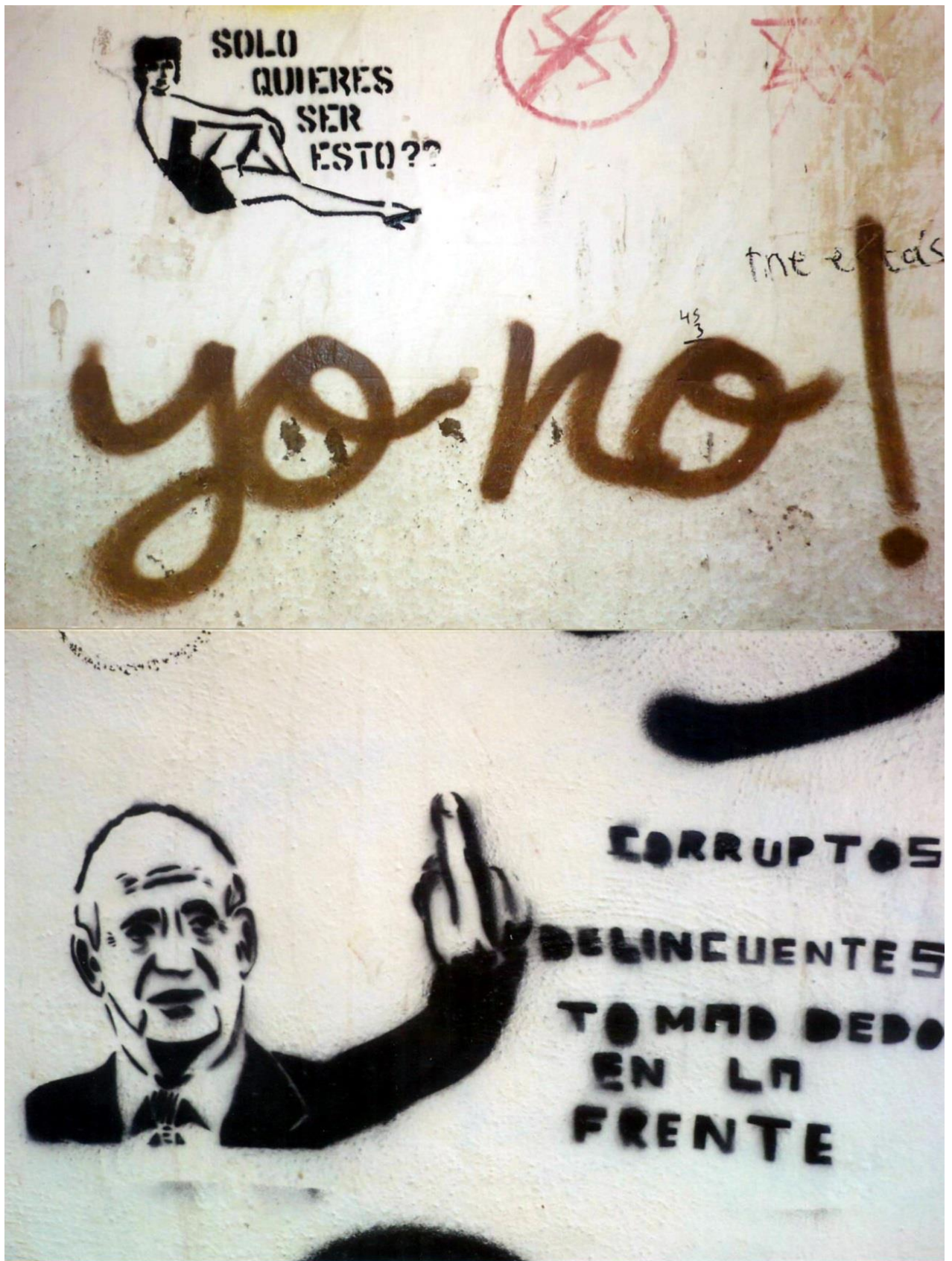




***Graffiti de opinion o pensamiento:** de temática variada, se vincula a lo literario, filosófico, hedonista o humorístico.*









***Graffiti devocional o confesional:** tiene por objeto celebrar alguna festividad religiosa o constituirse en un ejercicio de simbolización, un acto de fe, una petición o una acción de gracias hacia lo divino desde una iniciativa personal o colectiva.*







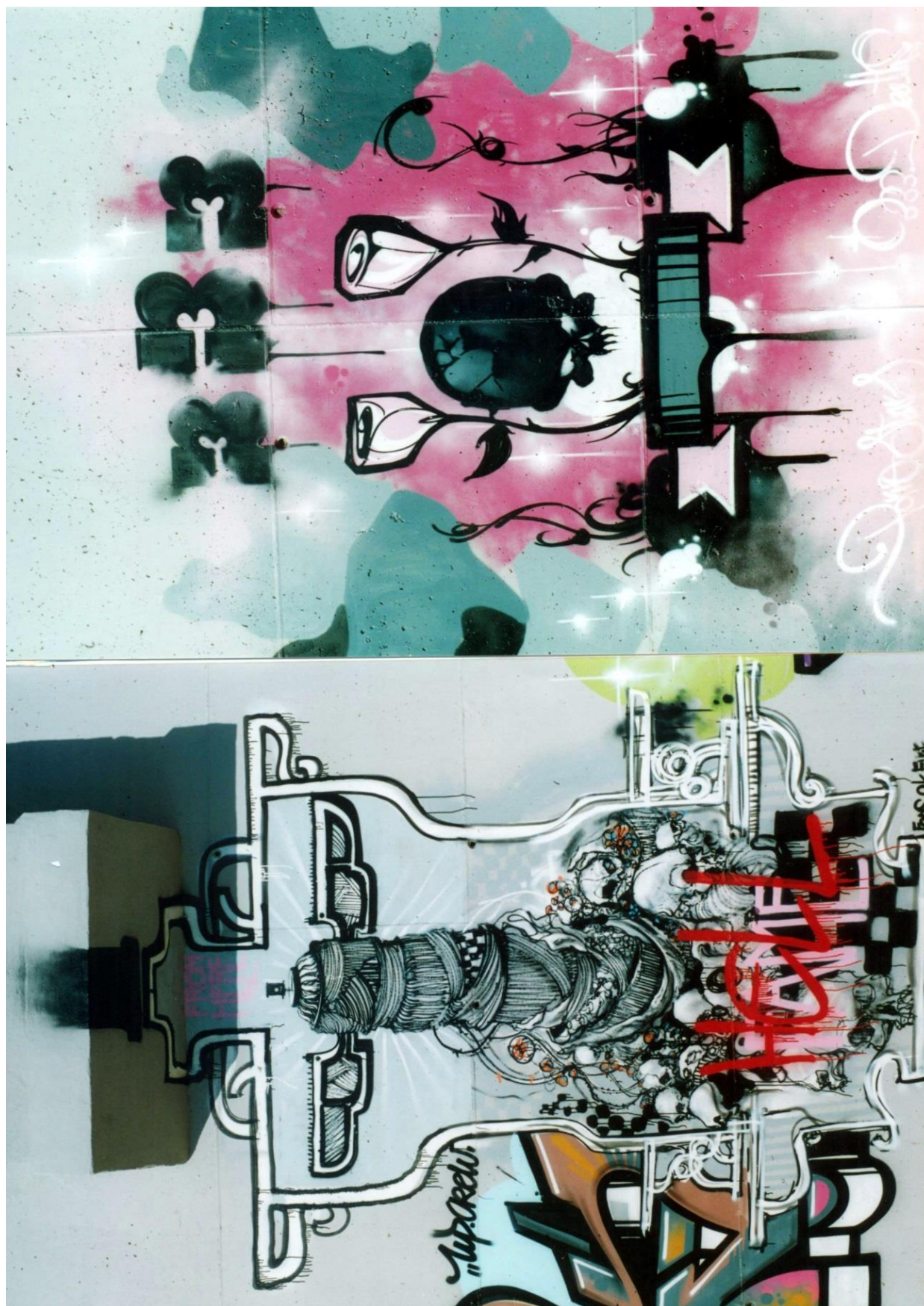


Graffiti ritual o mágico: su trazado forma parte de una acción ritual en un contexto religioso o espiritual. Tiene como objeto la intervención mágica sobre el medio y los seres vivos.









Graffiti informativo: mensajes que tienen por objeto informar al extraño con objeto de prevenir un comportamiento perjudicial para los intereses de los moradores de una vivienda o los propietarios de una finca. También integra cualquier escrito de señalización.









Graffiti de encarnio o encarnamiento: generalmente se realiza en la fachada de la vivienda de algún particular, a modo de denuncia pública y anónima, acusándolo de chivato, ladrón, sinvergüenza, etcétera. También puede dirigirse contra grupos o instituciones.

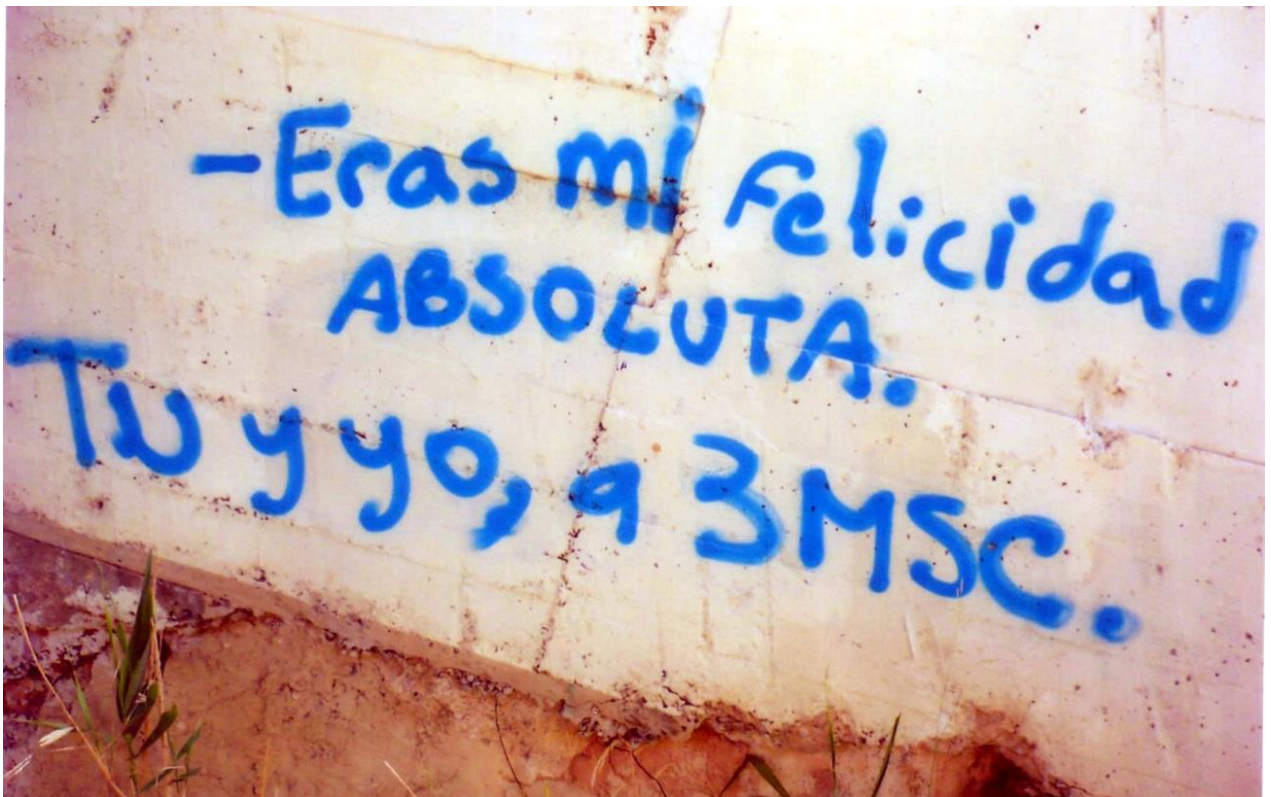








Graffiti de recuerdo u homenaje: se ejecutan para celebrar un acontecimiento crítico, feliz o lamentable, con la clara intención de compartir el sentimiento que suscita con aquellos que lo vean. Por ejemplo, vítores, memoriales, homenajes a héroes sociales, ídolos culturales, etc.



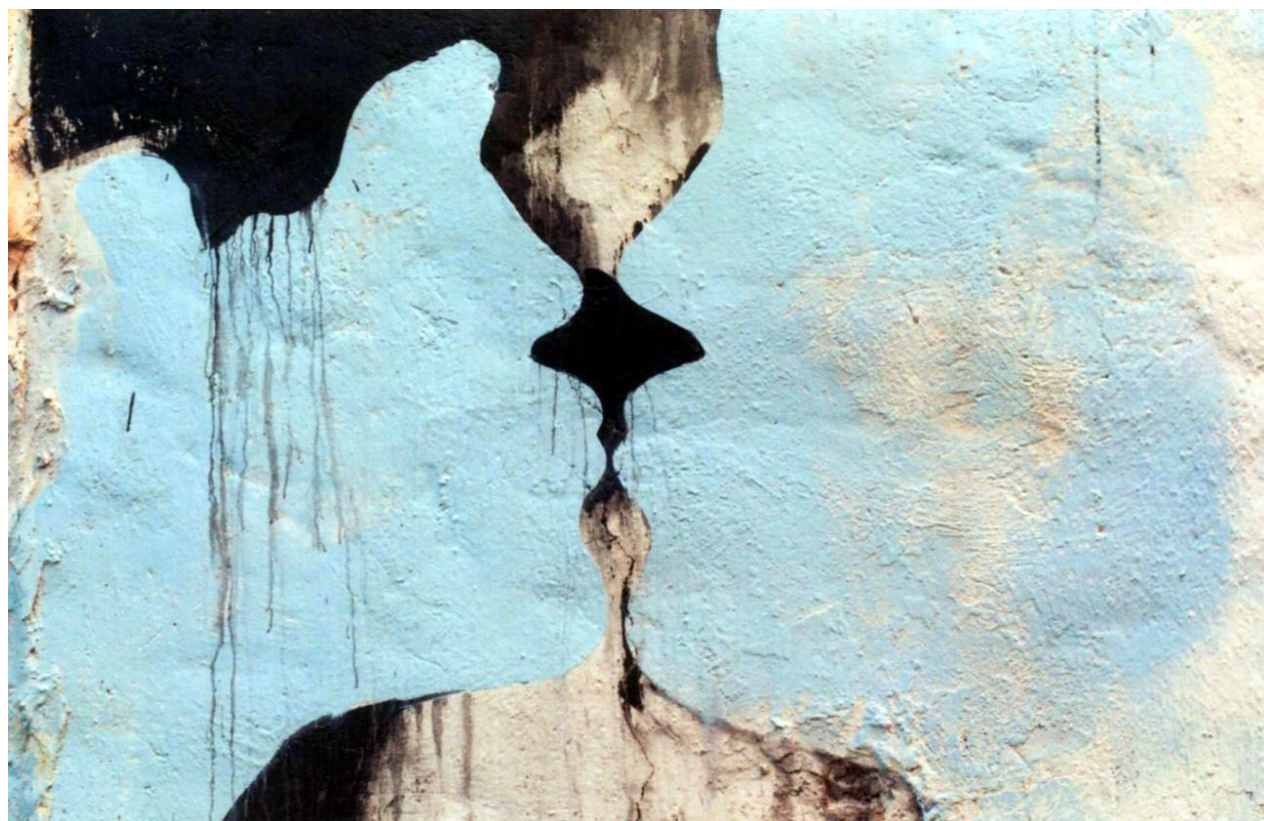
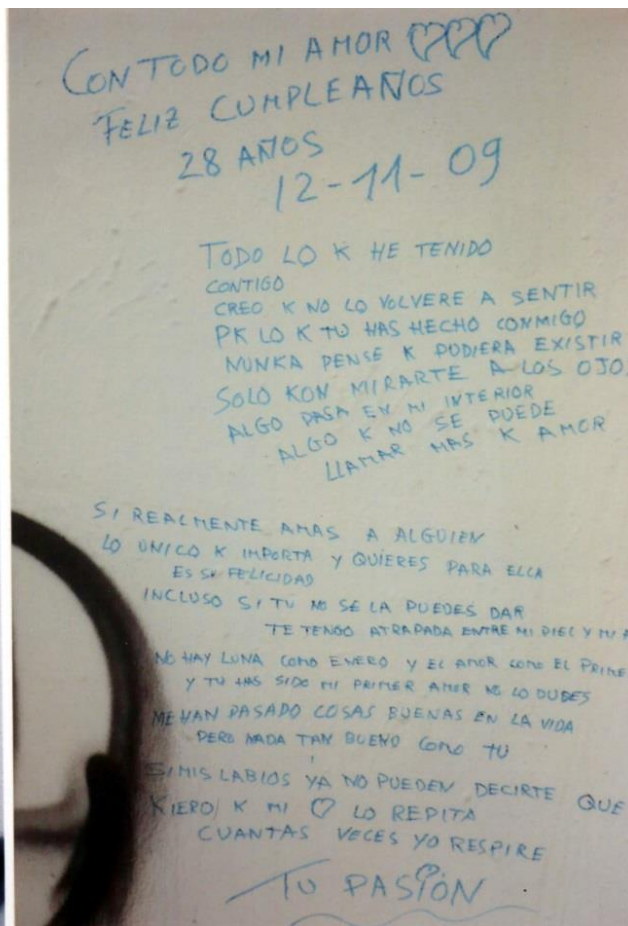
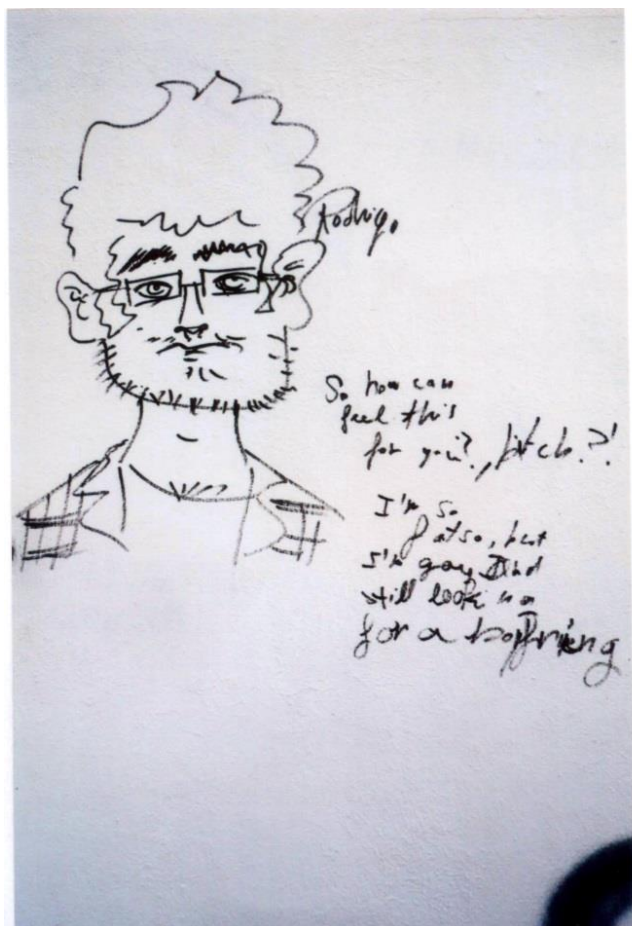






Graffiti amoroso: se realiza por motivos afectivos, generalmente con un sentido declaratorio, como llamada a otra persona, sellado de unión o como señal de ruptura, por lo común entre una pareja.









Graffiti social: medio de expresión popular por el que se manifiesta el descontento o la satisfacción de particulares o colectivos (sindicatos, grupos políticos, ciudadanos, etc.) ante distintas situaciones sociales (laborales, morales, reivindicación de escolares, etc.). Encuadraría también los murales realizados por asociaciones de vecinos, asociaciones culturales, centros escolares, etcétera. Graffiti ecologista. Graffiti feminista. Graffiti pacifista.



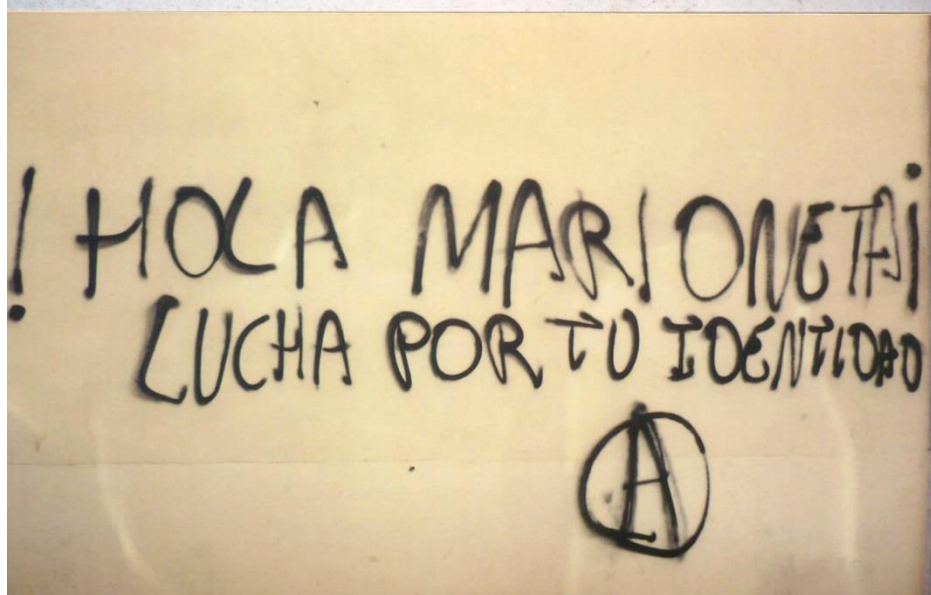






Graffiti político: graffiti firmado por un grupo político o partícipe de una ideología política. Se usa como medio de convocatoria o movilización, de afirmación de grupo o compromiso personal, de denuncia, de propaganda, etcétera. Graffiti anarquista. Graffiti marxista. Graffiti nacional-regionalista. Graffiti ultraderechista.









Graffiti comercial o publicitario: anuncian una operación u oferta comercial (alquiler, venta, rebajas, etc.) o promocionan publicitariamente un establecimiento o local, un acontecimiento, un producto, una marca, un servicio, etcétera.



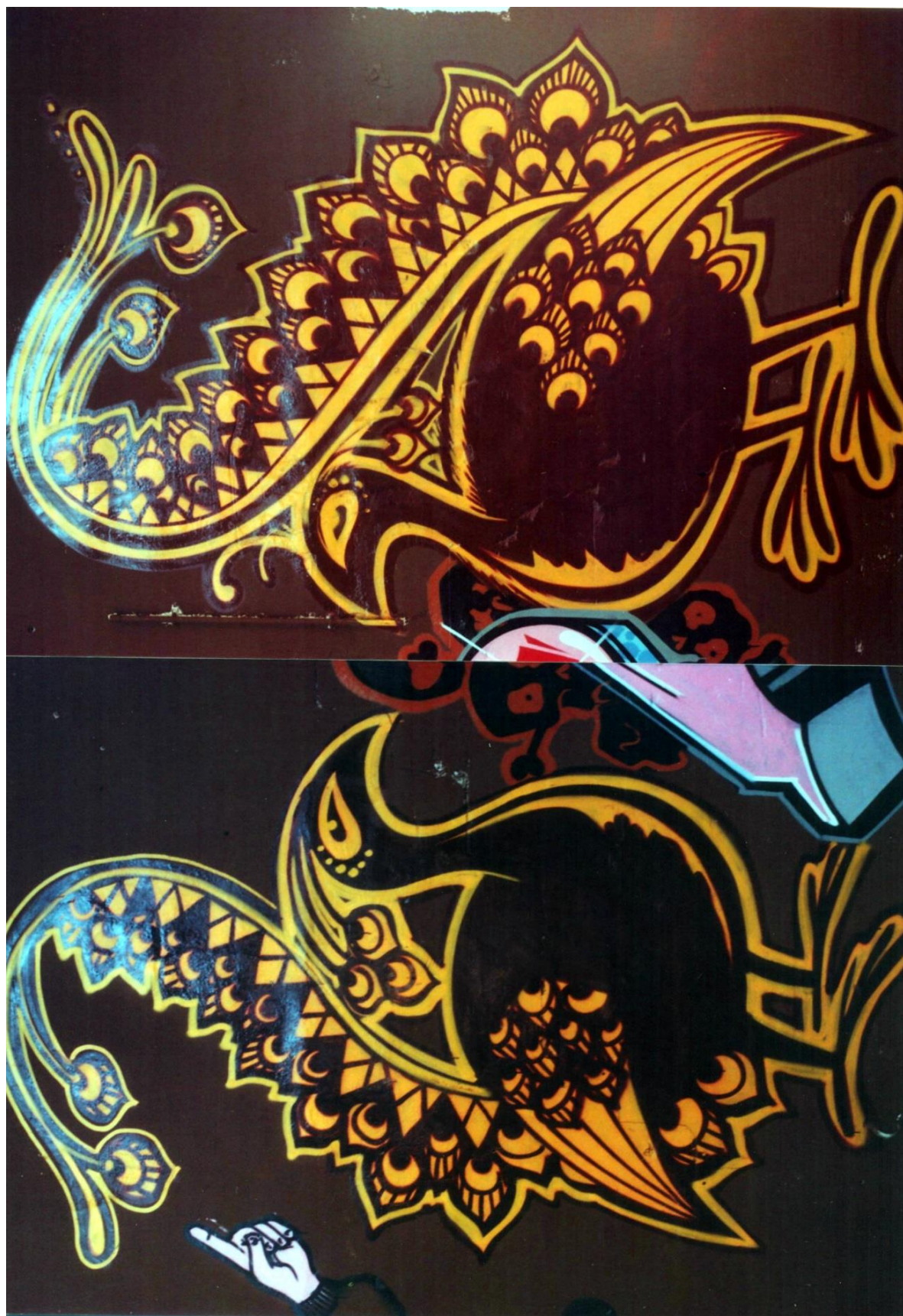






Graffiti artístico: son obra de artistas, en fase de aprendizaje o no, principalmente interesados en las peculiaridades semióticas de este medio o en el espacio público como marco de comunicación, y en algunos casos, desde una perspectiva conceptual.

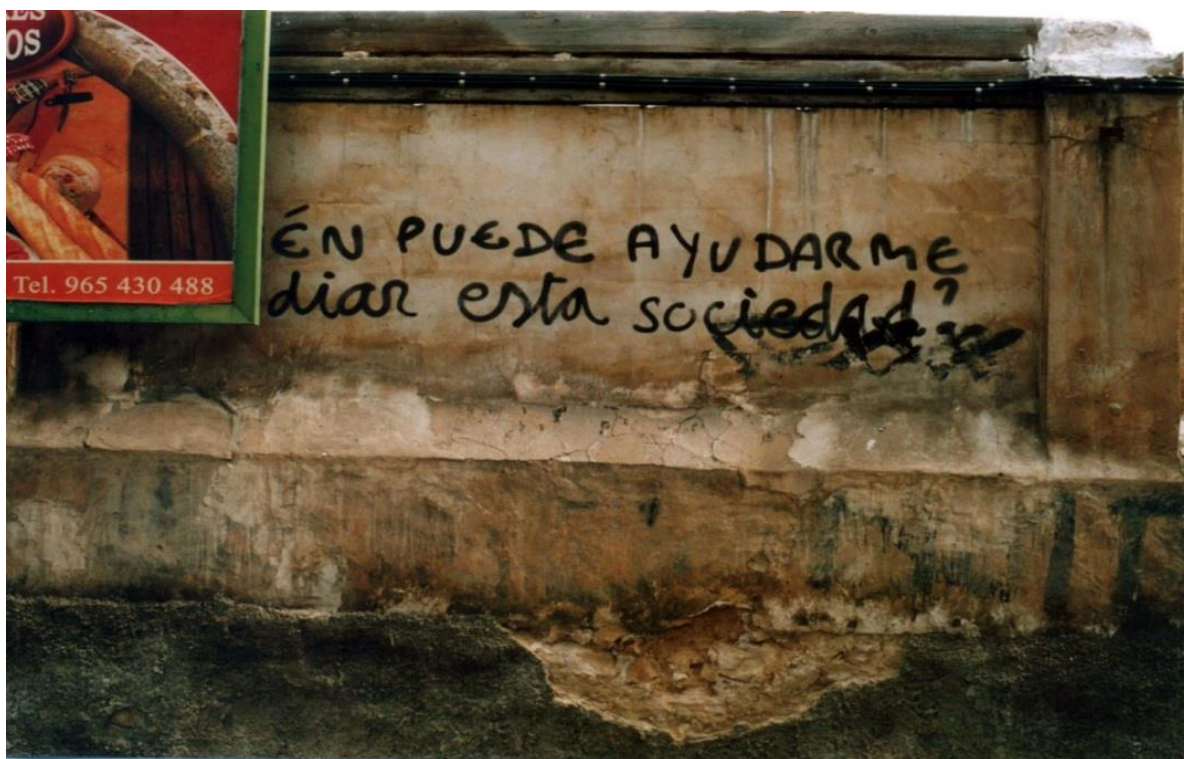








Graffiti estudiantil: *acoge a todo graffiti literario, lúdico, de protesta estudiantil no suscrito a ninguna tendencia política, declaraciones variadas (críticas a instituciones, profesores, compañeros, etc.). Vítores, anotaciones en cabinas telefónicas, etcétera. Igualmente, en este tipo se incluyen las pintadas como las realizadas a favor de la plataforma 0'7%, que no forma parte del discurso de ningún movimiento político, sino de una protesta surgida de asociaciones apolíticas, religiosas y laicas, y del entorno estudiantil.*



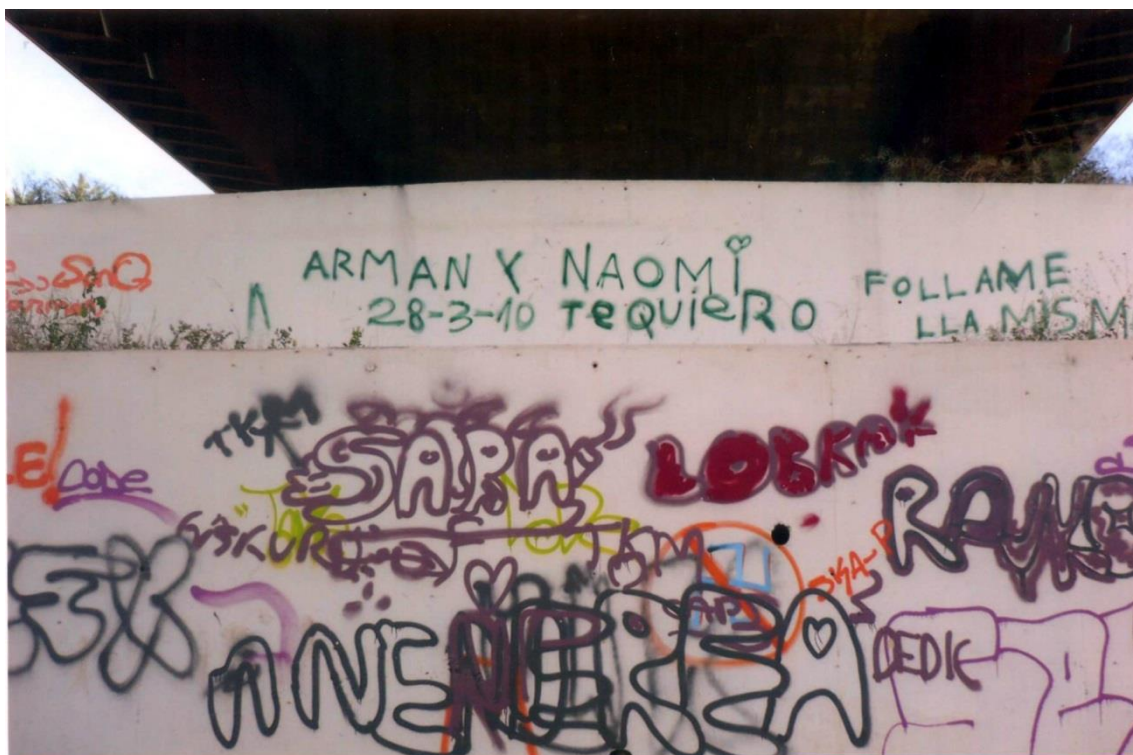






Graffiti de firma: acoge tanto a la vertiente autóctona de firmas como al **hip hop graffiti**. Por otra parte, el tagging que es propio de esta tipología se distingue por el estilo y, sobre todo, por el **getting-up** de las tradicionales firmas memoriales, frecuentemente acompañadas de datas, que se enclavan dentro del graffiti estudiantil.









4.3.3. Tipos de graffiti hip hop. Documental fotográfico

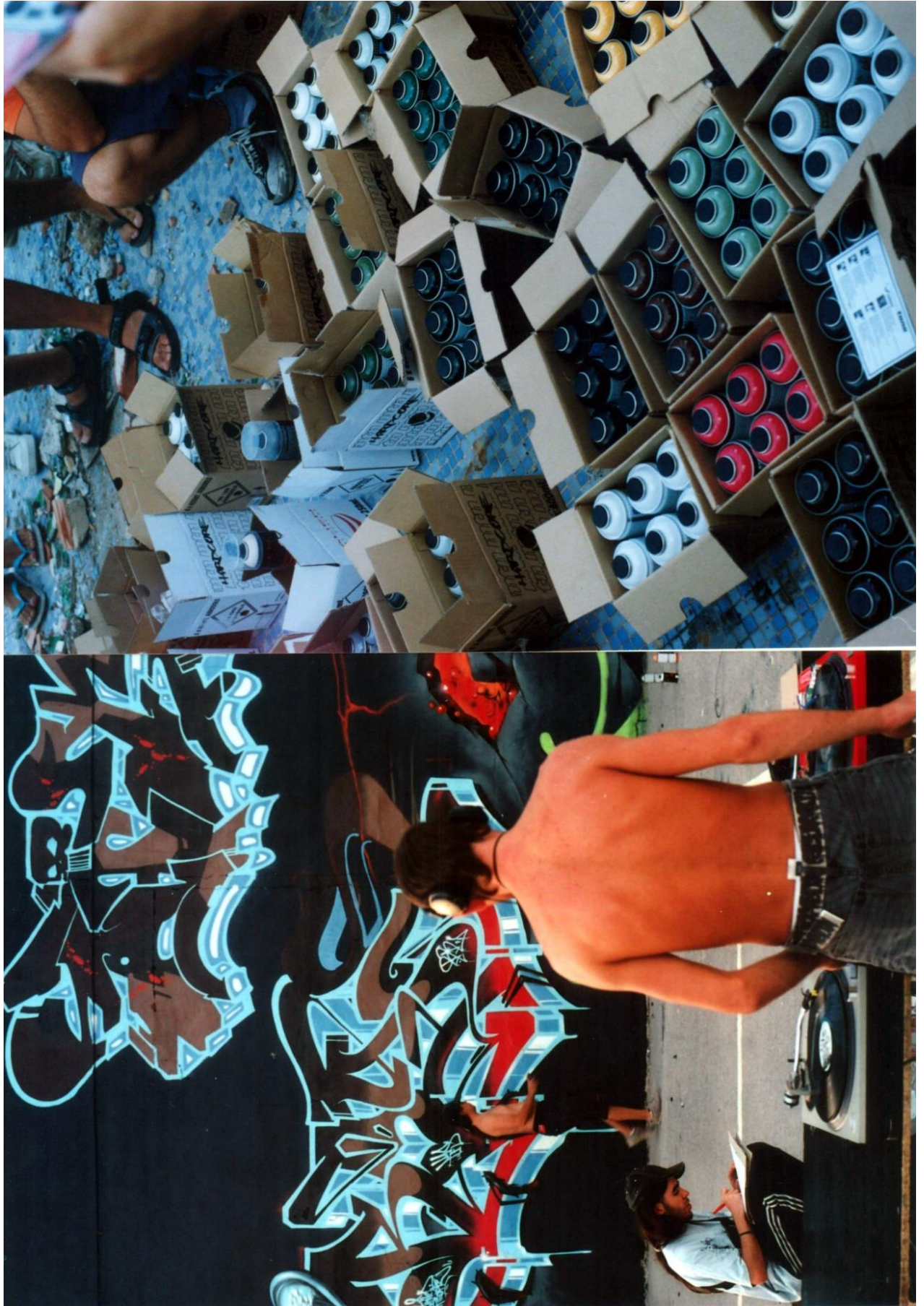
...se trata de trazos identificadores; trazan acoplando un nombre, estampan una firma en una pared desnuda dándole vida, imprimiéndole un sentido. Para los writers estos trazos instauran un orden en el caos que los vacíos de la pared son. Confieren una “legalización” a las paredes apropiadas. Apropiación colectiva, cuando los trazos entrecrocán (cross), al superponerse en la misma pared (hot Wall). Trazos que también estratifican a quien los traza (kings contra toys) –no sólo por la complejidad de las imágenes trazadas (skills), sino por el dominio del propio trazo, por el estilo que se consigue crear (Wild style), por la sofisticación de las formas y la armonía de los colores, por la especial visibilidad que tienen algunas paredes (fame Wall) o lo que es lo mismo, por la mayor propensión a que sus hablas se dejen oír, dando notoriedad a los autores de los trazos. De este modo, los graffiti institucionalizan espacios de admiración simbólica. Es lo que sucede cuando determinados grupos de hinchas deportivos grafitan las paredes de las cercanías del estadio del equipo rival como forma de superioridad simbólica. El grafitado en el espacio rival significa su apropiación en términos simbólicos. (Machado Pais, 2002, p. 27).

Estas imágenes de tipos de graffiti hip hop o estilos formales que se recogen en este Documental son respuesta particular a las categorías consideradas en la “Ficha de observación del arte de la calle” (Anexo 2), cuyas características se basan en el texto de Jorge Méndez preparado para www.valladolid, revisión y reedición del trabajo original “El otro arte de escribir” realizado conjuntamente por Jorge Méndez y Sergio Garrido para la asignatura Historia de la imagen gráfica incluida en el Ciclo de Ilustración en la Escuela de Arte de Valladolid el año 2002. Así como en el libro *Graffiti. La palabra y la imagen*. (De Diego, 2000).

- Hip Hop.*
- Tag (firma).*
- Tag con outline (firma con borde).*
- Trow ups (vomitado o potas).*
- Bubble letters (letras pompa).*
- Platas.*
- Blog letters (similares a rótulos).*
- Wild Style (estilo salvaje).*
- Model pastel (estilo 3 D).*
- Characters (personajes).*
- Dirty (estilo basura).*
- Graffiti orgánico.*
- Iconos (más esquemáticos).*
- Graffiti abstracto.*

Hip hop: cultura nacida en Nueva York durante los últimos años sesenta en los barrios marginales. Por extensión, se denomina así a todas las expresiones culturales que implica y que se extiende por todo el mundo, como el **rap**, el **break-dance** y el **graffiti**.









Tag (firma): firma personal de un escritor de graffiti. Acto de firmar sobre cualquier superficie de la ciudad (to tag). Los tags son la base del graffiti y nacen con él a finales de los sesenta.







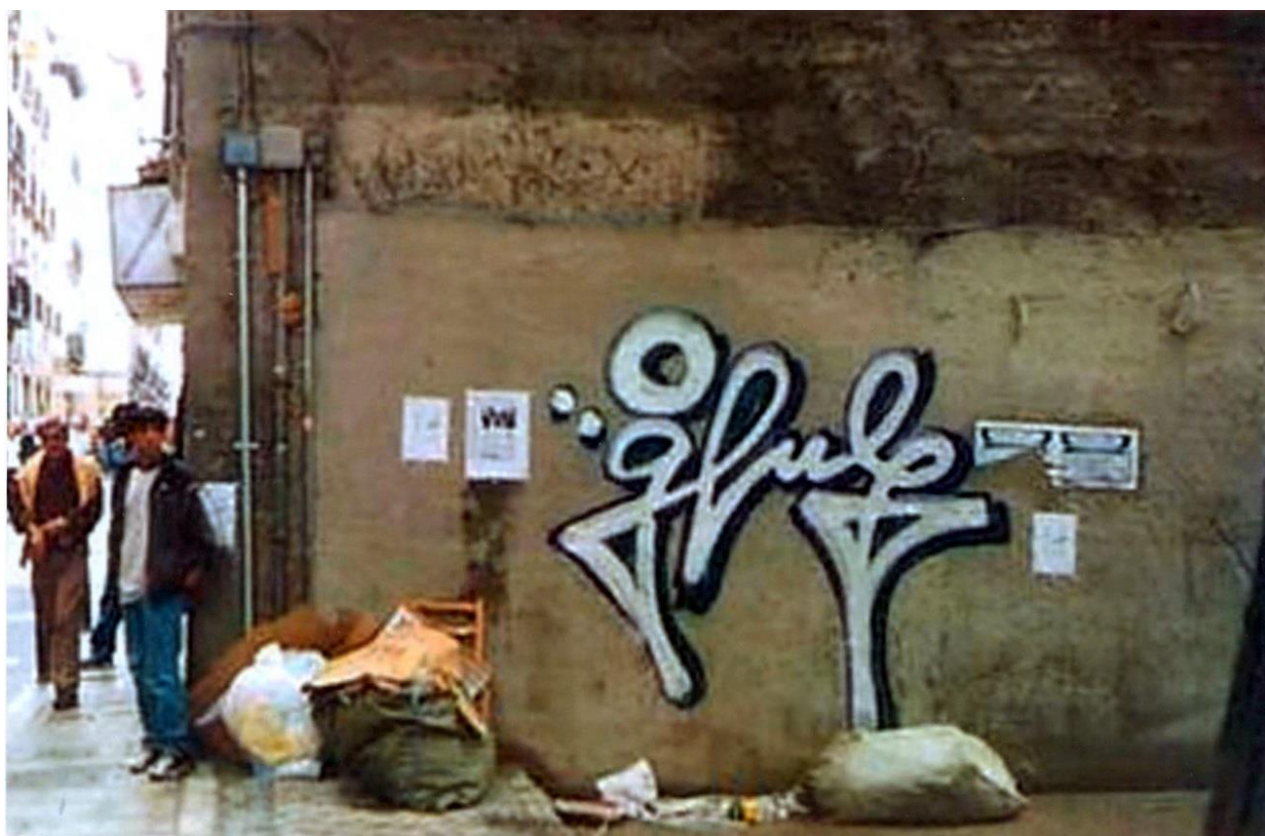


Tag con outline (firma con borde): consiste en una línea más fina que bordea las letras más gruesas de una firma, con otro color diferente.









Throw ups (vomitados o potas): como su propio nombre indica, se refiere a una versión chapucera de las letras pompa. Son letras con poco diseño, ya que su finalidad es la cantidad y no la calidad, de ahí que se intenten rellenar las letras con la menor cantidad de pintura posible.









Bubble letters (letras pompa): estilo de letras de burbuja. Es el primer estilo nacido como tal en la historia del graffiti. Coexiste actualmente con el 3Dstyle y el wildstyle. Son letras más gruesas, redondeadas y sencillas que constan de color de relleno y borde. Algunas llevan brillos.



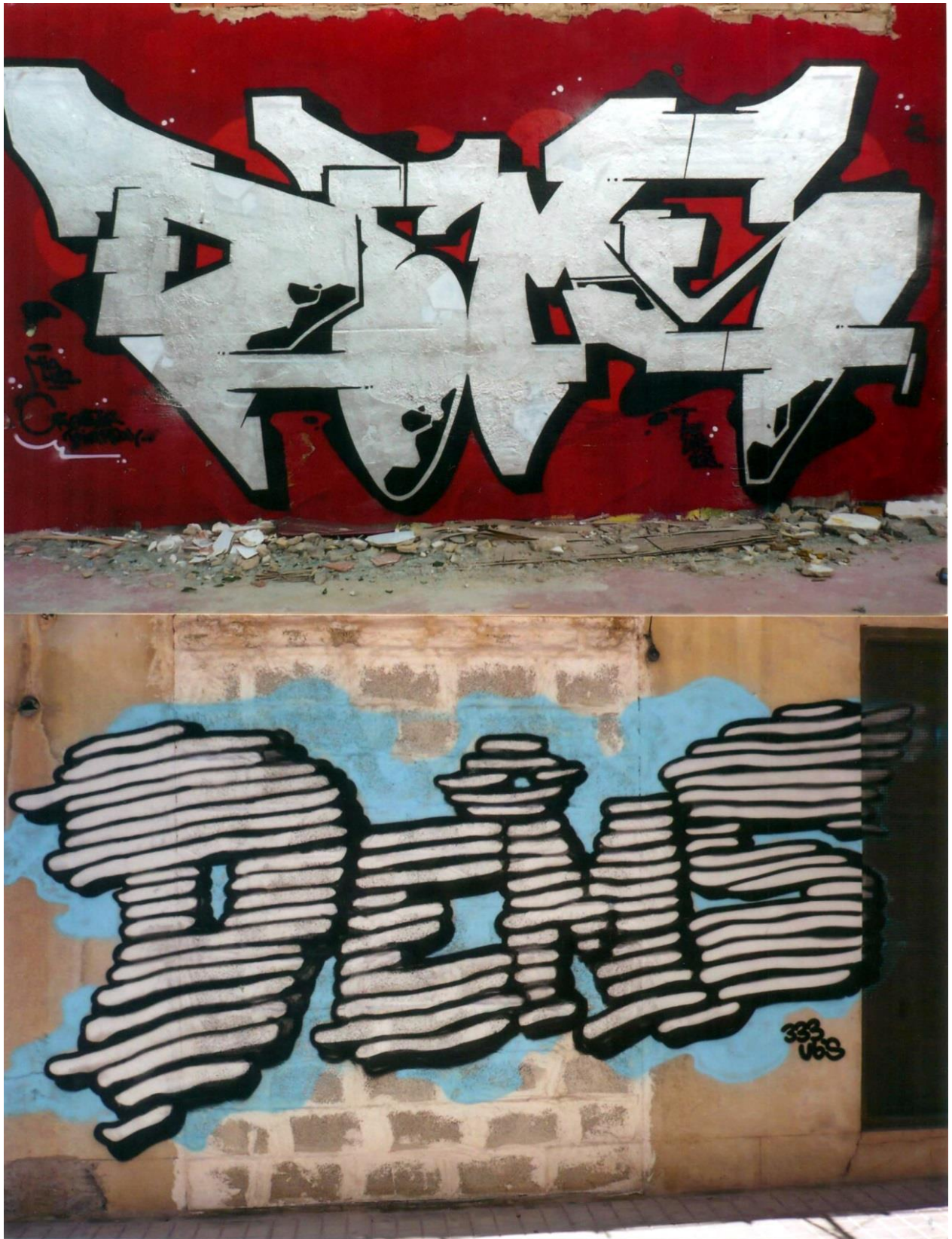






Platas: modalidad de pieza de graffiti. Emplea tonos plateados con el fin de conseguir la máxima visibilidad desde vías rápidas de tránsito (vías de ferrocarril y autopistas).









Block letters (similares a rótulos): este tipo de letras prescinden de un diseño complejo y original. Son letras muy simples, generalmente gruesas y con rellenos sencillos, legibles y de gran tamaño. Su principal función es la legibilidad.



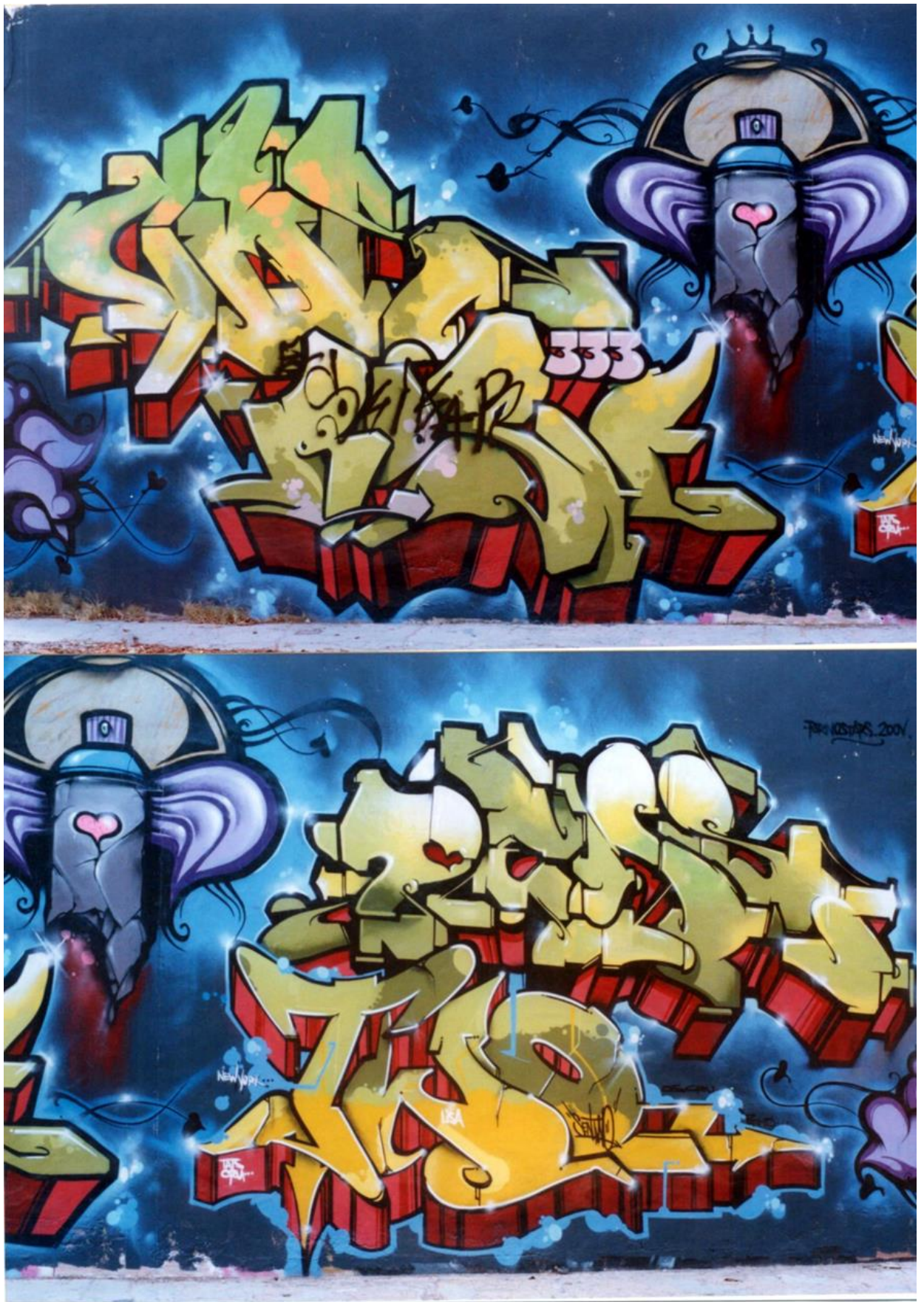






Wild style (estilo salvaje): estilo de elementos muy peculiares (puntas, tridentes, sierras, etc.). Muy intrincado. Máxima expresión de la criptificación gráfica del graffiti.









Model pastel (estilo 3D): tres dimensiones. Hace alusión a la tridimensionalidad en general. Y a uno de los estilos primigenios en la composición de las letras del graffiti. Suele considerarse posterior al estilo de letras pompa. Desaparece la línea exterior dando pasos a juegos de color. A veces en la misma gama cromática y otras con simples planos de color y formas determinadas.



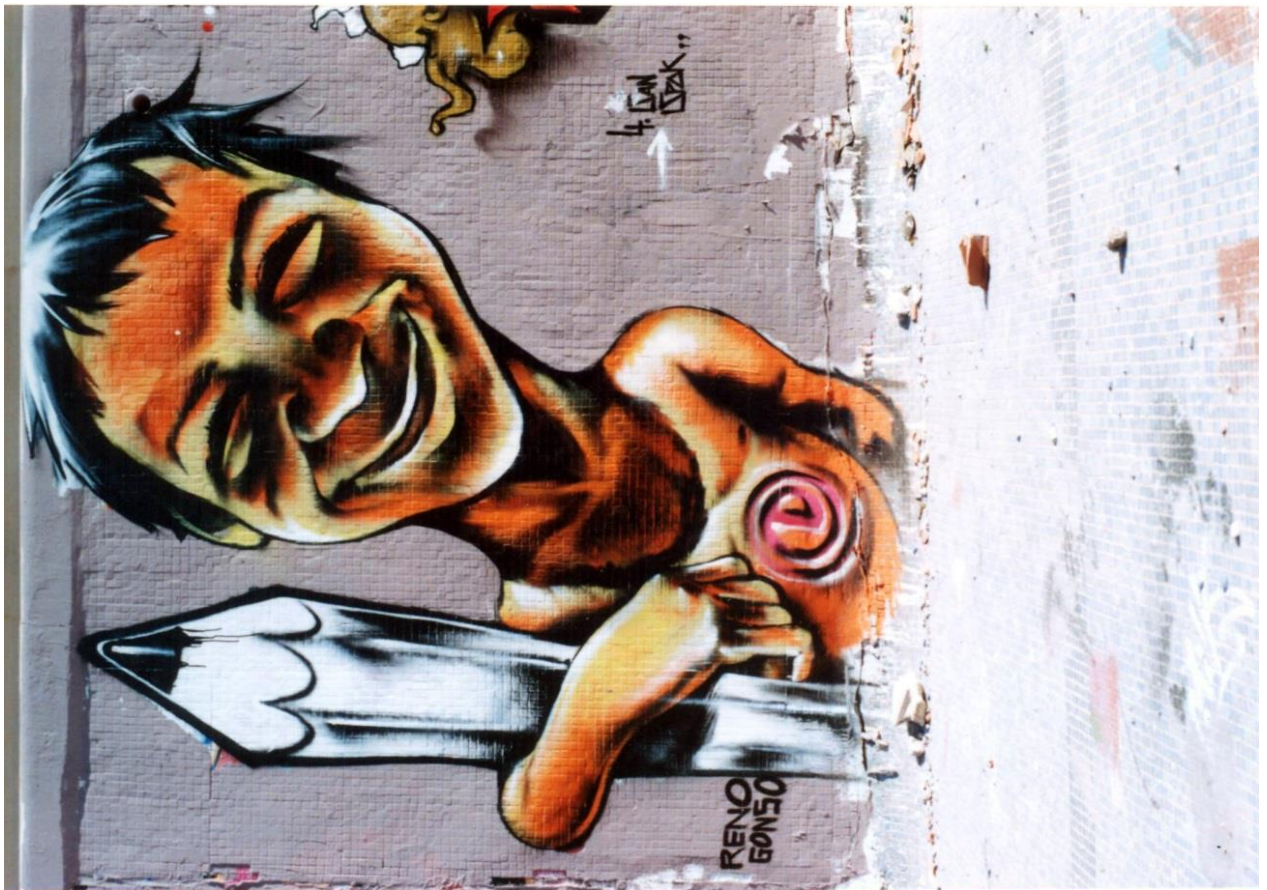






Characters (personajes): los personajes surgieron para acompañar a las letras, pero hoy en día son muchos los escritores que basan su obra íntegramente en la creación de personajes. Algunos provienen del graffiti genuino; otros del mundo del arte.









Dirty (estilo basura): se basa en la trasgresión de los elementos formales y estéticos del graffiti, es decir, desdibujándolo, creando formas “incorrectas”, deformidades, colores repelentes a priori y, en definitiva, generando un estilo sucio.









Graffiti organico: *en este estilo las letras cobran un carácter propio adoptando formas de objetos, fusionando así el dibujo de letras tradicionales en el graffiti con complementos como personajes u objetos.*









Iconos (más esquemáticos): podrían considerarse una derivación de los personajes. Su función es la de llamar la atención como rasgo esencial. Un icono suele ser más esquemático y fácil en su ejecución. Hay quien ha convertido su throw-up en un icono.









Graffiti abstracto: se podría considerar como el grado extremo de la escala donde el graffiti pierde ya su identidad. Si bien sigue realizándose con aerosol, el único rasgo que le liga al graffiti es su ubicación o que el autor sea un escritor de graffiti.









4.3. 4. Nuevas tendencias. Arte urbano. Documental fotográfico

El postgraffiti es un juego distinto al graffiti: en él el viandante está invitado a participar. Los artistas del postgraffiti también juegan a “dejarse ver” propagando muestras de su trabajo por la ciudad, pero de una forma que todos podemos entender. El postgraffiti es casi siempre gráfico y rara vez textual: lo que se repite no es un nombre ilegible, sino un motivo o estilo gráfico reconocible, con el que cualquier viandante se puede identificar. (Abarca. 2010).

La chuleta conceptual creada para clasificar o enfocar los disparos fotográficos, “Ficha de observación del arte de la calle” (Anexo 2), también contempla las nuevas tendencias en que ha venido a desembocar el graffiti procedente de aquellos últimos 60 en Nueva York o Filadelfia: pegatinas, carteles, intervenciones, etc. Manteniendo como punto de conexión su emplazamiento – la calle- , su procedimiento – la ilegalidad- , el carácter efímero del trabajo o el anonimato del autor. Para los descriptores de cada categoría, en esta ocasión, la fuente utilizada ha sido el libro *Street Art*, (Bou, 2005).

La razón por la cual estas obras son tan importantes es porque fuerzan al público a ser consciente y a interactuar con el mundo que lo rodea. En una cultura dominada por un exceso de medios sensacionalistas, insustanciales y de usar y tirar y por una cultura virtual, el mundo físico “real” tiene que reafirmar su presencia. La gente tiene que volver a conectar con la conciencia de otras personas dentro de nuestras sociedades fragmentadas. El último lugar en que los individuos literalmente entran en contacto los unos con los otros es fuera de la burbuja de sus casas, pantallas y productos de consumo. La calle es el único lugar donde sabemos que algo es real sin que sea exagerado ni interpretado. Los montajes públicos gratuitos se sublevan contra el consumo sumiso. Son, por definición, formas de protesta subversiva. (Gavín, 2008, p. 7)

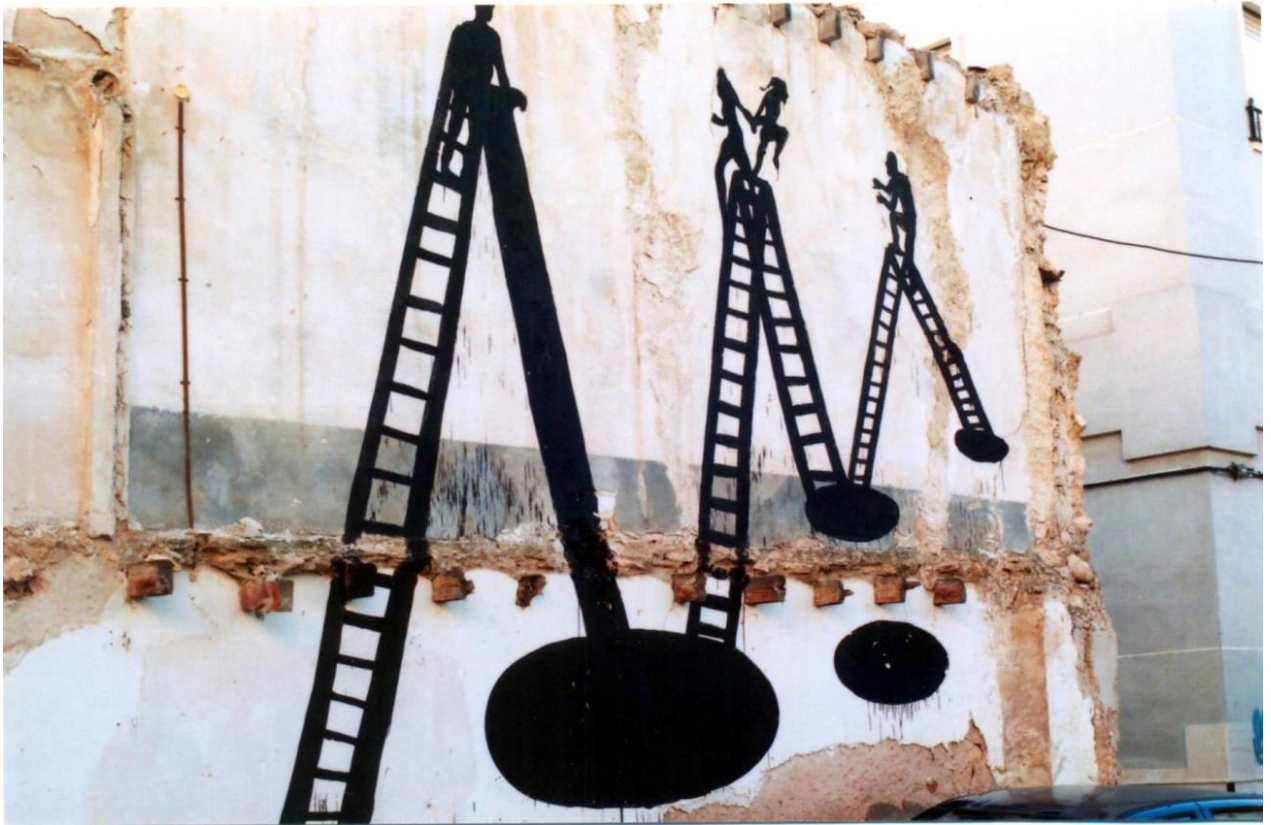
De nuevo las siguientes imágenes se presentan libres dentro de su categoría, sin pie de foto que condicionen la mirada o el pensamiento; estamos ante oportunidades abiertas de percepción plástica y estética.

- Street Art (postgraffiti)*
- Stencil (plantillas).*
- Stickers (pegatinas).*
- City textures (texturas de ciudad).*
- Traffic signes (señales de tráfico).*
- Logos (marcas verbales).*
- Wonderland (maravillas, intervenciones)*
- Streetarama (murales).*

***Street Art (postgraffiti):** como su propio nombre indica, globaliza todas las incursiones artísticas realizadas en el paisaje urbano y es un derivado directo de los graffiti de Nueva York. Se trata de una nueva manera de entender el graffiti inspirándose en los procesos tomados de otras técnicas.*









Stencil (plantillas): para crear una plantilla necesitamos cualquier material rígido, como por ejemplo láminas de plástico, cartón, madera, etcétera. Una vez elegido el material se procede a dibujar o calcar el motivo con el que más tarde el artista “bombardeará” toda la ciudad.



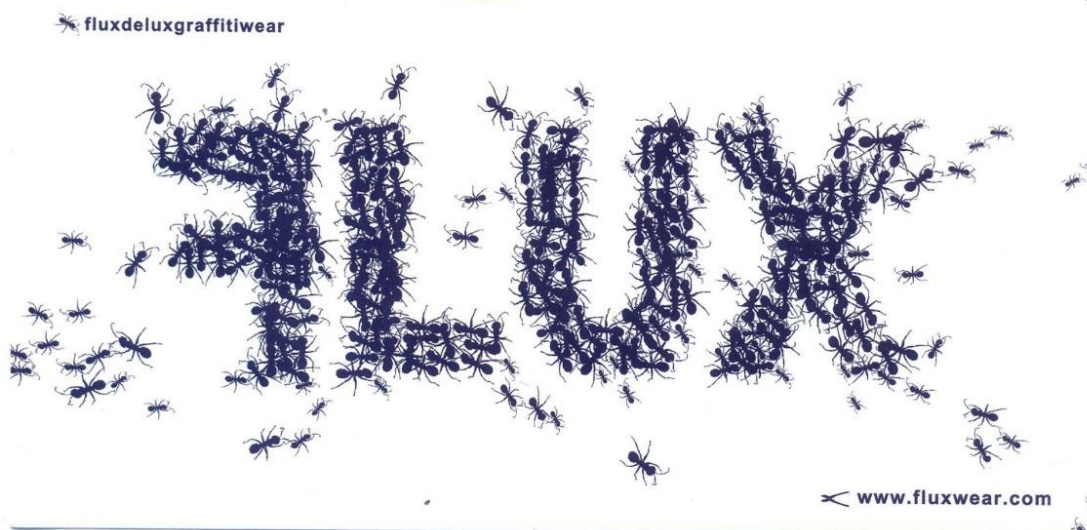
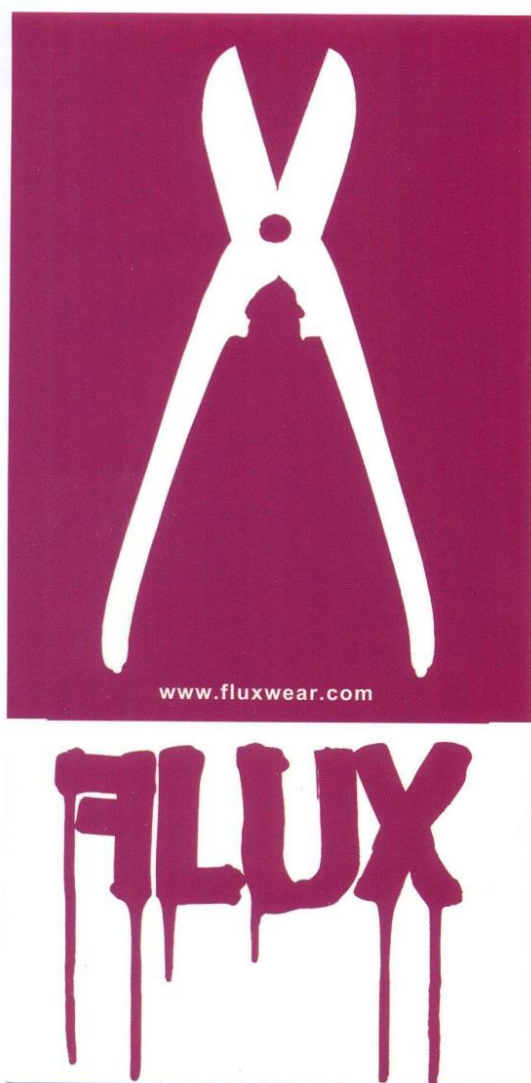






***Stickers (pegatinas):** el stick art es una de las técnicas más rápidas y discretas, junto con el stencil, dentro del apasionante mundo del arte urbano. Pero el stick art no engloba sólo las típicas pegatinas, sino a toda aquella obra de arte que puede ser pegada en la calle sobre cualquier superficie.*







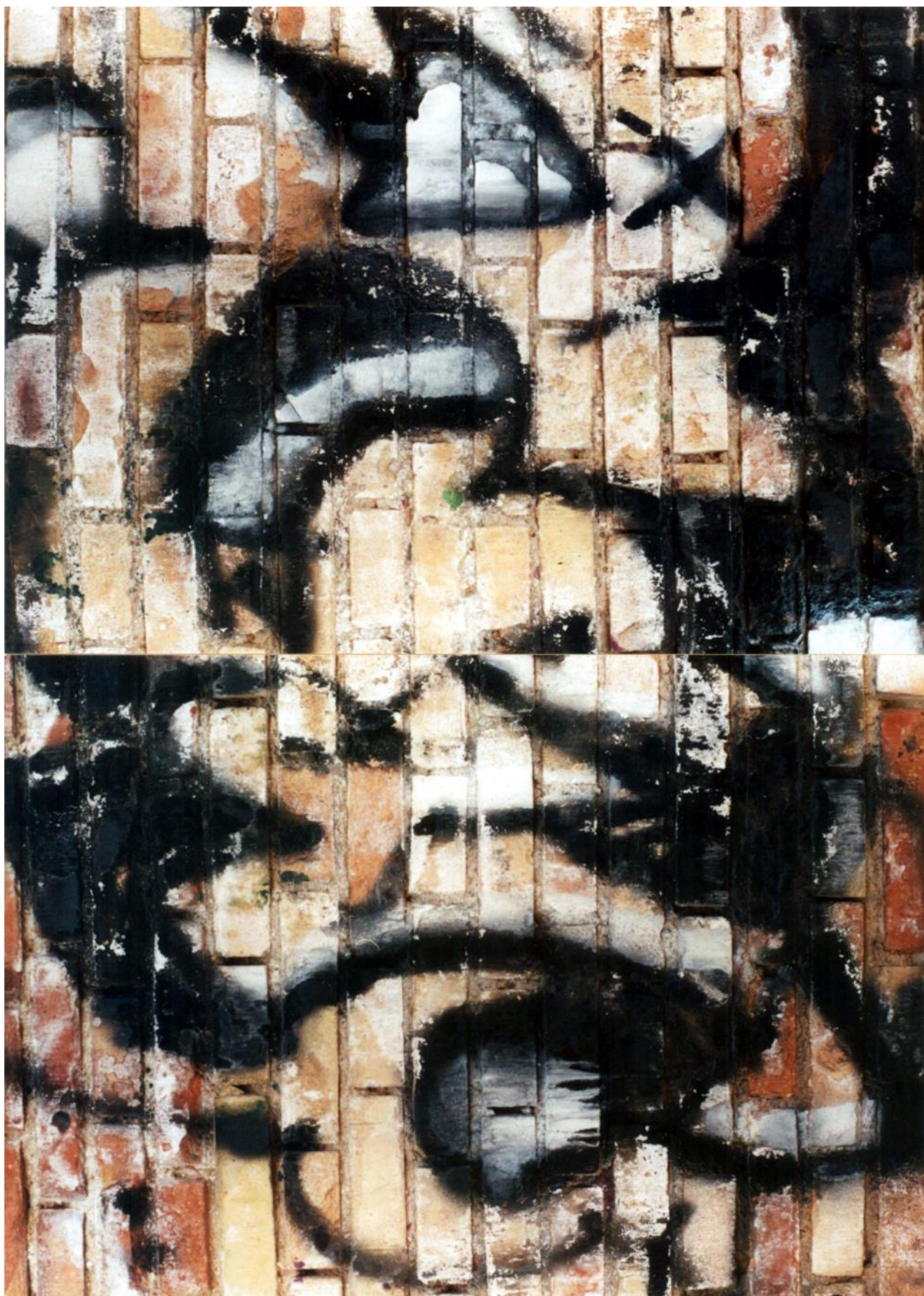


City tectures (texturas de ciudad): la ciudad ofrece infinidad de texturas que son fondos perfectos para plasmar la impronta que permanecerá allí a merced de mil avatares. También el deterioro de las obras, por las inclemencias del tiempo y el azar, proporcionará imágenes preciosas de unas calidades inesperadas que nos recuerdan las obras de arte informalistas o al expresionismo abstracto.









Logos (marcas verbales): es la combinación que forman las letras que componen el nombre. Se trata de crear los logos más espectaculares posibles. Sirve de marca de fábrica.









Wonderland (maravillas): las grandes urbes ofrecen infinidad de soportes en los que el artista puede crear sus obras transformando el mobiliario y la escena urbana en un verdadero estallido de ideas y mensajes llenos de ironía









Streetarama (murales): los grandes murales ayudan a que los ciudadanos contemplen el graffiti como un acto artístico y no vandálico. Muchos ayuntamientos destinan lugares concretos, en zonas céntricas de la ciudad, para que los artistas realicen sus obras. Cada año se celebran encuentros de artistas de graffiti en casi todas las grandes capitales del planeta.







4.3.5. El graffiti en Elche. Opiniones de los escritores de graffiti

SELECCIÓN DE RESPUESTAS A LOS CUESTIONARIOS ABIERTOS CONTESTADOS POR LOS ESCRITORES DE GRAFFITI EN 2004.

A decir verdad, y a la vista de las contestaciones más representativas del cuestionario, podría concluirse que casi nada de lo que refieren los jóvenes escritores se sale del marco teórico considerado. Y hasta podría argumentarse que todo el espíritu que los mueve es el mismo que se desprende del libro épico de Craig Castleman, *Los graffiti*, editado en 1982 y por supuesto agotado en España. Craig Castleman refiere las peripecias de los primeros héroes neoyorkinos del graffiti *hip hop* y las entrevistas que les realizara entonces. Su libro se fotocopiaba continuamente y seguía siendo tan influyente para los nuevos escritores de graffiti como para otros la Biblia. Era la Palabra. Era la Actitud. Y se percibía en multitud de ocasiones, no sólo en las manifestaciones de los graffiteros; sino en los periodistas que preguntaban. Infinidad de documentos de prensa lo testimonian. Una especie de imperceptible mitología había en el aire que amalgamaba y mantenía la hermosa y temida comunidad. Leer entero el sentido testamento de FLEXO. Y era inevitable: en 2012 aparecía de nuevo el libro de Castleman con el nombre de *Getting Up (Hacerse ver)*. *El graffiti metropolitano en Nueva York*, en Capitán Swing Libros. Introducción de Fernando Figueroa.

Por otro lado, el conjunto de respuestas emanadas de los formularios sintetiza a las mil maravillas cuanto se venía averiguando a lo largo del estudio: autoafirmación; necesidad de grupo; quejas con la policía; adrenalina; Arte; antisistema; festivales; etcétera. Ah, y diversidad de opiniones: el graffiti puede ser de encargo o no.

(FLEXO): *El graffiti en Elche igual que en todos lados es ilegal. Es un movimiento contracultural, urbano, y desde el que pinta con permiso hasta el que nunca lo hace a todos los une la ilegalidad de muchos de sus actos. Eso no se puede negar. Todo el mundo se hecha un tag de vez en cuando, le gusta ver su nombre en la pared o un plata al lado de la autopista. Para mí el graffiti en estado puro es por naturaleza ilegal.*

El gobierno en Elche es la llamada “izquierda socialista”. Una “izquierda” que se ha tapado los ojos ante el problema real de sus habitantes; el trabajo, sumergido, ilegal, excesivo, creando unas diferencias económicas casi tercermundistas y se ha dedicado a promocionar las palmeras, la Dama, el Bimilinari, el Patrimoni y una imagen estética pura, limpia, cristalina y llena de parques, para disfrute visual. Una imagen de lo más hipócrita que he podido comprobar a lo largo de las ciudades en las que he estado, incluido las más cercanas (Alicante, Murcia...).

Dentro de esta situación económica, política y social se encuentra el graffiti en Elche. Todo se borra para mantener esa imagen “soma” de nuestra ciudad. Los tradicionales muros que llenaban de color la ciudad se borran indiscriminadamente. Se entiende que un funcionario no sepa distinguir un tag, una porra o un plata...pero tapar los murales es un acto de terrorismo cultural.

Una persona cercana al Ayuntamiento, realmente no sé si era concejal, me dijo que lo borraban porque la gente no tenía por qué ver esos murales, que podían no gustarles, que no lo habían elegido...Yo le dije que la publicidad tampoco, ni por ejemplo esas esculturas que están enfrente del Parque Municipal, que seguramente la gente de a pie entiende menos que el graffiti y que lo mismo ni se han percatado de ellas.

La moraleja de esta historia es que el Ayuntamiento se elige cada cuatro años. Y una vez realizado este ejercicio “democrático” es él quien decide la voluntad popular, tanto para crear como para destruir...una emanación popular como es el graffiti. Sin subvenciones, de nuestro bolsillo, un regalo a la ciudad ¿hay algo más auténtico? Para que llegue la “democracia” y decida por nosotros. En Elche se borra todo. Indiscriminadamente.

En cuanto al tema de represión y multas decir que la policía aparece en el muro más olvidado de la mano de Dios. En el muro más guarreado, más ignorado. En el muro que hay un solar lleno de mierdas y

meadas de perros que huele fatal. Ahí llega la policía siempre con malas caras para hacer preguntas estúpidas. A tomar datos, por si el dueño del muro quiere denunciar. Y luego dependiendo de la mayor o menor simpatía del agente, de la mayor o menor afinidad de este, se llevan la pintura o no ... (nada barata por cierto). Luego te echan del muro y no te dejan acabar el mural...El Ejército decide en materia de arte... "estos querrían tener las armas y la palabra" ...

Una vez acabado el punto nada sencillo del graffiti y sus relaciones políticas. Escritores en Elche. Supongo que no hará falta nombrarlos...ya estarán respondidos en otras entrevistas, seguramente olvidaré algunos...Most, Roy, Smec, Fons, Rosh, Aito, Hurt, Flexo, Jais, Mas, Bres, Plou, Rua, Gero, Sinae, Simc (Elche) Dzer, ikusi, Rog, Dans, Rambo, Mako ... (Alicante) olvido mucha gente.

En Elche el "hall of fame" son las vías (cuando el tren sale del túnel en Altavix dirección Alicante...se pintaba en decenas de sitios pero no queda nada, incluso en muros en los polígonos dirección Crevillente...allí también molestaba) Cuando tengo unos botes y quiero pintar de día, tranquilo, no sé dónde ir, no hay sitios, ...ayer mismo...me quedé sin pintar.

El graffiti en Elche empezó cuando toda la movida de la zona norte (Murcia), y Alicante M_90 crew. La llamada OLD school. Ese movimiento está muerto. Y lo que queda son residuos de románticos y niños. Las relaciones son nulas porque lo que existe es sólo lo que se ve en la pared. Ahí está la vida de un escritor, nunca en su persona.

Artistas cercanos al graffiti. Para mí el graffiti es un sentimiento. NO es el resultado estético plástico, que también, ya que el sentimiento se refleja. Por lo tanto para mí una galería es la muerte del graffiti, es su cárcel y la calle es su contrario; la libertad. Los artistas en este siglo han hablado de la muerte del arte y del fin de la galería, muchas de las obras de las diferentes vanguardias posmodernas han girado el discurso de su obra en torno a esta reflexión. El graffiti lleva de una manera innata estos planteamientos. Tratar de meterlo en la galería para mí es un paso atrás, no hacia delante; es negarlo...deja de ser graffiti. Ya lo dijo Basquiat en los finales de los 70 cuando entró en la galería "Samo is dead". Relacionar el graffiti con el arte elevado es sacarlo del underground, es romper el anonimato, es romper tu nombre, es sacarlo de lo contracultural, es ser absorbido...es acabar con el sentimiento. La actitud de un artista es lo que le hará cercano al graffiti, nunca la emulación plástica.

Yo escribo letras, pongo mi nombre en trenes, muros, persianas, paredes,...con rotulador, plástica para los muros y aerosol el resto (por su rapidez). Y el hecho de pintar tanto de día, como de noche, denota una actitud. El mensaje es inherente al graffiti. Es una postura antisistema, al menos conforme yo lo entiendo. Pinto porque me gusta, me lo paso bien, porque me hace sentirme vivo, porque me siento en comunión con la ciudad, igual que los chamanes lo hacían con la naturaleza. No pienso en su sentido cultural, porque no creo más que en la actitud. Y de la sensibilidad social depende su apreciación (algo para lo que no me pagan por hacer).

Yo pongo Flexo y pongo Rifle, puñal y he puesto fixe, rifle...como ves cambio mucho mi nombre, no busco tanto la fama, ya que en mi vida me dedico a otras cosas y entiendo esta fama como algo muy romántico. Admiro mucho a la gente que dedica su vida a esto. Que vive para el graffiti. No que quiere vivir de él. MUELLE es para mí un mito que veía en las paredes de Madrid y sobre todo en las del Jarama cuando era un niño...

Grupos: The X Tiles, PornoStars, 333...Mis letras son simples, legibles y me gusta hacer referencias a lo antiguo, al principio. Me gusta la pureza de los nacimientos...Empecé a pintar hace poco: 3 años o 4...aunque de pequeño tuve un nombre que escribía por las paredes motivado por Muelle y tantos otros...Reik era lo que ponía y hace poco en Aspe encontré un tag ¡de hace 12 años! ¡Allí no borran! Aquí cayó hasta la pieza del Puente de La Virgen del mítico Mofe.

Según la declaración de principios que te he expuesto sería una contradicción darte los datos personales que esconde el nombre Flexo...Esta es la magia que me gusta del graffiti. Y mi proyecto es seguir buscándome a través del graffiti, de mis estudios, de mi futuro trabajo. Poder compaginarlo todo de manera coherente a unos principios, de los cuales, muchos se los debo a este movimiento, ese es mi proyecto.

(ROSH): *No soy historiador pero a mi entender el graffiti forma parte de la humanidad; de una forma u otra. ¿Quién no ha escrito o garabateado su nombre, o un dibujo?, es un impulso, una forma de decir que he estado aquí. Pienso que siempre ha estado presente, en las cuevas de Altamira, en el metro de Nueva York, en la esquina de tu casa, en los jeroglíficos egipcios, en el pupitre del cole...Oí decir que un tal Miguel Angel hacía pintadas, no sé.*

Por lo que he oído decir, en la Modernidad el graffiti era una mierda y en la Posmodernidad el graffiti sigue siendo una mierda pero le gusta a más gente.

(DEZER): *¿Por qué pinto? Porque yo soy eso, porque no hay límites y nadie es dueño de mi cabeza, es una forma libre de expresarse.*

Porque es muy bonito y una vez que entras si te gusta no sales...es más auténtico que pintar un cuadro que la única dificultad es no saber hacerlo...es una mezcla explosiva de adrenalina y arte combinado...

(MOST): *Suelo pintar 4 o 5 veces al mes. Suelen ser fines de semanas, normalmente sábados o domingos si no hay resaca. Empezamos entre las 14 o 15, para poder acabar antes de que se haga de noche, siempre solemos acabarlo en un mismo día, a no ser que se trate de una gran producción. Con 3 o 4 horas tenemos tiempo para hacer un muro, y al día siguiente vamos a hacer la foto. Los lugares son los mismos de siempre, donde es habitual para nosotros y no suele haber nunca ningún problema con la policía o propietario.*

En estos últimos años hemos sido exiliados de pintar en el centro de nuestra ciudad, y ahora tenemos mi "HALL OF FAMES" en las afueras o sitios escondidos, lo que hace notar que no hay grafito en esta ciudad.

(SIMC): *El grafito es ilegal y hay mucha erradicación, porque la sociedad lo entiende como gamberrismo y vandalismo, para nosotros el grafito es un arte, una nueva forma de expresarnos y la gente no nos entiende.*

Pero yo creo que algún día lo reconocerán como un nuevo movimiento y estilo de pintura, al igual que pasó con el impresionismo y con muchos movimientos y estilos que en su día fueron tachados y clasificados de no arte.

4.4. Graffiti en Elche. Incursiones con los nativos

¿Desde cuándo os interesa el graffiti?

FF: Ya cuando estaba en el instituto me fijaba en lo que había en los muros por la calle. Me gustaba la Historia y el Arte e iba para pintor o arqueólogo. También desde niño me ha interesado lo marginal y lo callejero, el mundo exterior. Será porque he sido un chico de barrio, de periferia y tuve una infancia muy hogareña. Pero no fue hasta que inicié el doctorado (1995), cuando me decidí a profundizar en eso del graffiti. Recuerdo que fue en marzo del 96 cuando conocí oficialmente a los primeros escritores de mi vida. Sin la ayuda de estos y otros que les han seguido, mis reflexiones habrían ido bastante escoradas. Ahora no concibo mi vida sin reparar cada día un poco en los rastros que dejan las personas por el proceloso mundo urbano.

FG: Más o menos desde que iba al colegio, a fuerza de ver por la calle cosas de los flecheros, Muelles, Tifones, etc. y viajar todos los días en metro, ibas viendo mogollón de firmas y vagones pintados, te parece algo muy atractivo, era algo nuevo, y tú emulas lo que otros hacen, querías ser como ellos, ser famoso dentro del anonimato. Ser el más famoso del barrio, el más popular de la clase. Imagino que mucha gente de mi "quinta" empezó así, a raíz de ver a los flecheros. Luego empiezas a conocer a otros colgados como tú y empiezas a ir a fiestas, a visitar sitios, conocer gente, cambiar fotos...y así hasta ahora. La fecha, no sé, finales del 88. (Entrevista a Fernando Figueroa y Felipe Gálvez, autores del libro *Madrid graffiti*).

4.4.1. Entrada en el campo de trabajo

El contacto con los nativos del *graffiti hip hop* sucedió de lo más civilizado. Una mañana temprano me presenté en la concejalía de Cultura del Ayuntamiento preguntando si tenían una lista de graffiteros. Inmediatamente llamaron al área de Juventud y al poco rato ya tenía en el bolsillo el número de móvil de un *PornoStars*, el grupo más prestigioso de la ciudad y de fama internacional. Ese mismo día, después de comer, se produciría el encuentro.

Primero de todo pasaríamos por mi taller para mostrarle mi obra y todas las fotos sobre el graffiti. Muchas de las piezas fotografiadas eran de él y de sus compañeros de grupo; otras eran de bandas enemigas. Como todavía era de día, subimos en su coche y me llevó a las afueras, a las “vías”; casi un kilómetro de paramentos de cemento, para insonorizar las viviendas de alrededor de las vías del tren, convertido en una galería del mejor graffiti. Allí había piezas de mi informante, del resto de los *PornoStars* y de otros colegas afines o invitados. Me indicaba que aquel emplazamiento era privativo de ellos y a ningún desconocido se le ocurriría ir a pintar allí. Cada grupo tenía su zona delimitada y saltarse los límites podría resultar peligroso. A continuación nos fuimos a un barranco cercano en donde los muros de contención de una finca de al lado hacían las veces de zona de preparación y aprendizaje. Allí es donde se juntaban para ensayar procedimientos y técnicas o apadrinar a algún novato. De ahí que las piezas pintadas siempre estaban en constante cambio.

Por último nos dirigimos a la casa-estudio del curtido nativo para ver sus cosas. El tío tenía el ordenador repleto de hazañas nacionales y extranjeras y sus piezas aparecían en cantidad de libros y revistas. Y, encima, mantenía una pequeña industria de serigrafía de camisetas con sus diseños y gente de la peña.

Total, que me vine para casa cargado de revistas, fanzines y una abrumadora documentación sobre el mundo del graffiti. Junto con las indicaciones para llegar a sus zonas de actuación más recónditas. Y lo mejor: ya me avisaría para las próximas pintadas de los *PornoStars*. Todo había sucedido en el mismo día.

Siguiendo las instrucciones de *Dems*, ese era el apodo del nativo, poco a poco fui logrando fotografiar todas las zonas de la ciudad que me faltaban, fábricas abandonadas, polígonos industriales, etc. Una irrefrenable compulsión coleccionista se había apoderado de mí. A menudo regresaba a casa de lo más disgustado porque me había quedado sin carretes o sin batería en las máquinas de fotografiar y habría que volver...a saber con qué suerte de luz solar.

El primer encuentro con los *PornoStars* fue en el barranco, en su lugar de auto-aprendizaje. Allí pintarían una pieza cada uno delante de mis alumnos de la Escuela de Pintura del Hort de Xocolater. Yo también era la primera vez que veía pintar in situ con los esprays y procuraría fotografiar todo el proceso “paso-a-paso”. Aquello fue una gozada indescriptible.

Semanas más tarde convocaría en mi taller a todo el grupo para mostrarles mis cuadros y el documental de sus trabajos delante de los alumnos. Les daría las gracias y les pediría permiso para la utilización de esas imágenes. Y repartiría los primeros cuestionarios confeccionados para los escritores de graffiti. Estábamos en la primavera de 2004 y los necesitaría completados para antes de octubre.

Una vez reconocida mi pasión por los graffiti y el arte de la calle y ganada su confianza, en adelante se referirían a mí como “el pintor” y no habría ningún inconveniente en que los acompañara a todas sus incursiones de trabajo. Al mismo tiempo iría conociendo a otros escritores y otros grupos antagónicos con los que sellaría idénticas relaciones de confianza y amistad. Todos conocían el proyecto: las imágenes más atractivas del arte de la calle para una educación plástica nueva y motivada. Y las voces más sinceras sobre el fenómeno del graffiti.

La evolución metodológica de la investigación, de la enseñanza y, por qué no, de la crítica de arte ha llegado a un punto de madurez en el que cualquier estudio resultaría científicamente irrelevante, o cuando menos incompleto, si al ahondar en algunas de sus parcelas no se analizara cada uno de los antecedentes propicios, próximos o remotos, como piedra angular para su posterior desarrollo. [...] Sea o no acertada esta metodología, lo cierto es que hoy resultaría descabellado el hecho de negar que el hombre, en el transcurrir de su historia, haya recurrido a beber en y de sus propias fuentes creadoras.

Teniendo esto en cuenta y como consecuencia de ello, se da el caso de que, precisamente, el último creador es quien dispone del más campo iconográfico utilizable, ya que tiene acceso al conocimiento de todas las manifestaciones anteriores que abarcan desde su contemporáneo hasta el artista troglodita. El que las utilice o no dependerá siempre de su personalidad, de su capacidad y de sus gustos. (Calzada, 2006:, pp.9-10).

Desde enero de 2005, después de la obtención del DEA, mis incursiones con los escritores de graffiti continuarían con más asiduidad. A partir de ahora mi condición de observador se irá haciendo, irremediamente, cada vez más participante hasta llegar a adoptar claras funciones de “defensor”, además de las de “artista” y “profesor.” Sin lugar a dudas, la permanencia en las tribus, las empresas con los nativos y el ridículo paralelo de los “profesionales” del arte, haciendo de las suyas para cuidar su “aura”, habían conseguido remover demasiado mi poso de transgresión. No habrá más que apreciar mis airadas críticas de contexto en las crónicas “Entornos específicos” publicadas en el periódico *La Verdad*, escritas en el campo de trabajo y enviadas al presente... y al futuro. La enorme entrega y pasión de estos artistas dándolo todo por su vocación, al margen de las miserias y las mezquindades del mundo del arte establecido, es algo tan emocionante, épico y limpio, comparado con el patético papanatismo reinante alrededor de la trascendencia del “artista-genio”, que no he podido menos que sentirme feliz y renovado estando con ellos. Ahora bien, justo será decirlo, he divisado orejas negras moviéndose allá en el horizonte.

Considero [...] que actualmente se escribe demasiado. Entendámonos. Son muchos, muchísimos, los que saben escribir, es indiscutible; pero son muy pocos, demasiado pocos, los que saben lo que es el arte literario, que es un arte muy difícil. Lo mismo sucede con las artes plásticas: todo el mundo las prácticas.

Corresponde, no obstante, al deber de cada cual ponerse a prueba, ejercitarse. Además del arte más puro, hay de todas formas, dada la riqueza de la inteligencia humana y de todas sus facultades, muchas cosas que decir, y *hay que decirlas*.

Éste es todo mi prefacio; no he querido hacer un libro que tenga la más mínima apariencia de obra de arte (no podría hacerlo); pero como hombre muy informado de muchas cosas que he visto, leído y oído en todos los mundos, el mundo civilizado y el mundo bárbaro, he querido, a pecho descubierto, sin temor ni vergüenza, escribir...todo esto.

Estoy en mi derecho. Y la crítica no podrá impedir que lo escriba, aun siendo infame. FIN. Atuona,, Marquesas, enero y febrero de 1903. (Gauguin, 2012, p. 211).



4.4.2. Expresión creativa y representación cultural. Crónicas del trabajo del campo

Marcando la ciudad

¿Cuál es la diferencia específica, a tu juicio, entre graffiti y un mural, por ejemplo?

Cuando hacemos un graffiti con permiso, con la pintura pagada, de día, con seis horas para hacerlo, eso desde mi punto de vista es un mural. Puede utilizar las técnicas y el estilo del graffiti, pero como pierde el concepto de ilegal deja de ser graffiti. Yo interpreto el graffiti como una obra hecha en un sitio sin permiso, de noche, con frío, con nervios, y el resultado que queda en la pared es totalmente distinto, lo que transmiten es distinto. Un mural puede estar muy bien hecho, pero en el graffiti se ve que hay adrenalina, hay otros trazos, otra dinámica.

¿Cómo definirías entonces un graffiti?

Es una obra, hecha por alguien que quiere regalar algo de estilo, algo de color, algo de Arte, no tiene que tener mensaje necesariamente, y su resultado es la propia firma del autor. Es como si en una pintura, en vez de un paisaje el artista hiciera solamente su firma. Porque ese es el resultado del graffiti, una firma, grande a colores, como una marca, como la Coca Cola. Por otro lado, lo más importante es que quien lo hace siente que pertenece a un gremio con una determinada estética, unas marcas de pintura, una música, una forma de ver la vida, una trasgresión. (Entrevista de Paloma Soto Carmona a Francisco Reyes, Profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Complutense de Madrid).

Si bien es posible que este estudio del graffiti en cualquiera de sus formas arranque del recuerdo feliz a una de mis acometidas plásticas llevada a cabo en los primeros ochenta, referida a las expresiones anónimas de la gente corriente, y sobre todo las amorosas, lo cierto es que los contactos con el graffiti hip hop no vendrían a darse hasta los primeros años del nuevo siglo. Y esta época dorada del graffiti hip hop en Elche (2002-2013) figurará en esta indagación en todo su esplendor.

Pero hoy, más de una década después, también parece que el graffiti de firma tal y como lo hemos conocido vaya retrocediendo para derivar en las variadas formas del arte urbano; de más carga figurativa y tinte social. Mucho más cerca de la pintura mural otra vez.

Aquí en Elche, en el año 1991, veteranos artistas del muralismo internacional nos regalaron sus representaciones culturales en la pintura mural que llevamos a cabo en el mismo lecho del río Vinalopó a su paso por la ciudad; el denominado Proyecto Víbora (Anexo 1). Con el paso de los años, todos los motivos que se pintaron están ya irreconocibles y de vez en cuando tocamos las campanas para convocar a los artistas y mantenerlos preparados para la nueva serpiente. Mucho más larga esta vez.

Ahora parece que el nuevo Ayuntamiento esté apostando fuerte por la idea y es muy posible que en agosto de 2014 volvamos a la culebra. Se dividirá en parcelas de mecenazgo y los industriales de la localidad se harán padrinos de un trozo cada uno. Bonito de verdad.

Mientras tanto, nuestros jóvenes graffitieros de firma y los que han desembocado ya en artistas urbanos están ilusionadísimos con el Proyecto Víbora II. Una situación nueva que hará convivir todas las formas del arte de la calle de hoy más las de los pintores tradicionales. Una preciosidad que siempre pensé sería el broche de oro de esta Tesis. Pero que no ha podido ser. No obstante, alguna crónica al respecto sí que se adjunta.

Continuando con la concienciación del entorno sobre el graffiti y el arte urbano se presentan ahora las crónicas reflexivas referentes a la expresión creativa y representación cultural de los artistas al margen del arte establecido. Los “otros”.

Nuestro cuaderno de bitácora registra así los distintos escenarios y situaciones por los que se tuvo la oportunidad de recalar en este viaje de exploraciones por lo habitualmente desconsiderado, el arte callejero y sus protagonistas. Pero más que nada se presenta también para la admiración de estos artistas y su generosidad sin límites en algunos momentos de sus actuaciones graffiteras o actividades de arte urbano. Asimismo se comenta la enorme categoría implícita de sus trabajos cuando se confía en ellos.

Por último se hará alguna queja y reparto de culpas a la destrucción indiscriminada de los graffiti en Elche. Así como el recuerdo de otras oportunidades altruistas de muralismo internacional como nuestro Proyecto Víbora (Anexo 1). Y se aprovecha para despertar interés entre los nuevos artistas ante las sucesivas expectativas de volver a pintar el cauce del río Vinalopó o Proyecto Víbora II. Los mismos titulares de las columnas del Anexo 12 reflejarán los asuntos tratados y las reflexiones aportadas para nuestro campo de estudio.

“ENTORNOS ESPECÍFICOS”: Columnas de ambiente y contexto publicadas en el periódico *La Verdad* – páginas de Elche- durante la preparación de la tesis doctoral (Período 2005-2010).

- “Los ‘otros’ (05/09/05).
- “Un grupo de graffiteros refleja la ciudad y la Dama” (22/08/06).
- “Cow Parade/Lady Parade” (28/08/06).
- “La Dama de los graffiteros” (04/09/06).
- “Graffiti en Elche” (15/09/06).
- “El graffiti legal” (02/09/06).
- “El graffiti comercial y de exposición” (05/05/08).
- “Proyecto Víbora II” (07/12/08).
- “Invitación al Proyecto Víbora II” (10/08/09).
- “A miguel Hernández” (07/12/09).
- “2009” (09/12/09)
- “¿Arte callejero o vandalismo?” (02/01/10).
- “A Miguel Hernández [2]” (04/01/10).
- “Proyecto Víbora II/Miguel Hernández” (10/08/10).
- “Art Urbá en L’Escorxador” (08/11/10)

4. 4. 2. 1. Crónicas del trabajo de campo

Los 'otros'

Hacia ya bastante tiempo que el grupo de graffiteros Por-nostars soñaba con refrescar la pared de enfrente del Instituto Sixto Marco El edificio era una antigua casa-taller de automóviles y que ahora permanecía con las lunas tabicadas: un privilegiado lugar para la mirada de cuantos van y vienen por la carretera de Santa Pola y de cuantos se devían por delante del Hort del Gat. También, un sitio estratégico para colmar los intereses plásticos de un colectivo afín: los adolescentes del Instituto de Secundaria Sixto Marco.

Pues bien, una vez gestionados todos los trámites de la legalidad -Registro General del Ayuntamiento, permiso escrito de los dueños del local e informe de intenciones al Jefe de Policía Local-, y asesorados en todo momento por personal exquisito del Ayuntamiento (gracias, Luz), la ejecución del mural se realizó en las tardes-noches del 23 y 24 de julio, con la entusiasta admiración de todos los que pasaban: rompiendo esa imagen de que los graffiteros son unos vándalos de cuidado. Incluso hubo una madre que pidió una foto con ellos, espray en mano, para impresionar a su hija a la vuelta del campamento. Otros padres solicitaban algún artista para pintar un Batman o Los Cuatro Fantásticos en la habitación del niño. Madres y padres enrollados con la posmodernidad.

Los policías derrapaban por allí de vez en cuando -lo menos cinco veces-, como si de repente hubiesen descubierto un filón de



CREACIÓN. La obra, en una fase de su elaboración. / J. LLORENS



RESULTADO. El mural una vez completado. / J. LLORENS

maleantes y les fuera en ello el ascenso. Quedándose boquiabiertos cuando comprobaban todos los papeles en regla para la ejecución de una obra de arte urbano.

otros, pero en el fondo se querían y admiraban, sobre todo los policías más jóvenes: los más mayores reconocían que a sus hijos les chiflaba eso pero que ellos tenían orden de parar cualquier cosa hecha con espray, sin entrar en consideraciones de calidad. Muy bien por los polis. De ahí que el Ayuntamiento tendría que inscribir en la Policía, a tiempo parcial, a algún responsable del Museo de Arte Contemporáneo del Raval para que patrulle las calles y diga lo que se puede dejar y lo que no. ¡Esas esculturas!

Me cuenta mi amiga Tere Sansano, confidente *pesoe*, que el otro día en la comida con la ministra de Cultura, doña Carmen Calvo, salió a colación la cultura del graffiti. Dona Carmen manifestó con enorme énfasis que le entusiasma ese tipo de expresión artística y, efectivamente, se la tendría que considerar y apoyar como una parcela más dentro de la diversidad cultural. Y que le encantaría conocer alguno de los trabajos de los graffiteros de aquí.

Una opinión muy sabia que me ha hecho inmensamente feliz y me deja alguna esperanza. Solo Dios sabe el sonrojo que paso cada vez que veo el arte establecido de mi pueblo siempre pululando alrededor de la Dama y el Misteri. Con carpetas y más carpetas de láminas sobre lo mismo, para abastecer de *elitismo* a los pobres desgraciados que no tuvieron acceso a la educación artística ni en el colegio ni en el instituto.

Mientras tanto, el autodidactismo de los graffiteros continúa siendo algo heroico de verdad y



JUAN LLORENS

En definitiva, una pintura mural del más rabioso arte contemporáneo

más tarde, cuando son artistas, su generosidad no tiene límites: ellos mismos se pagan los aerosoles y pinturas dedicadas a embellecer la ciudad. Ni que decir tiene, nuestros *Por-nostars* prepararán para la ministra un bonito álbum con sus trabajos más representativos ¡Va a flipar!

Volviendo a nuestro reciente mural, y conociendo el mosqueo de los transeúntes por no poder descifrar «lo que pone», voy a romper aquí el secreto de criptismo de los autores y develar de izquierda a derecha del fresco las firmas de cada pieza.

El interesado sólo tiene que seguir el orden numérico en la pared y distinguirá a la perfección lo que las enrevesadas letras, estilo salvaje, ocultan: el alias del artista, vamos: (1) Alto; (2) Hurt; (3) Fons; (4) San, Rois y Sex (pintura de animales del panel central); (5) Dams; (6) Rosh; (7) Cms y (8) Sex (tigre-semáforo).

En definitiva, una pintura mural del más rabioso arte contemporáneo, dentro de la posmodernidad, que está embelleciendo la ciudad desde las primeras horas del día de San Jaime y que viene a dar la talla de nuestros artistas más rebeldes. Todo un regalo.

Y un puntazo para la tolerancia y la sensibilidad multicultural. Ahora ya podemos empezar a pensar en lo de traer la Dama y que se sienta orgullosa.

4.4.3. Procedimientos y técnicas. Documental fotográfico

La preferencia por tal o cual escritor de graffiti en particular, ya en activo y de mayor edad, señala por lo general el camino a seguir en estos inicios. Diferentes aspectos y elementos de los mensajes visuales de los graffiti que admiran o de los que simplemente gustan suelen ser las variables explicativas determinantes de sus estilos tempranos. Estos rasgos pueden ser de naturaleza meramente formal (colores, grado de inteligibilidad, impacto visual, luminosidad, posición en el paisaje urbano, etcétera) o de carácter esencialmente social o de prestigio de grupo (grado de transgresión legal de la obra observada, provocación o inadecuación de la obra en su ubicación, prestigio del escritor de graffiti representado, etcétera). (De Diego, 2000, p. 76).

Aunque el bote de spray, la herramienta tradicional del graffiti, sigue siendo fundamental para escritores de todo el mundo, la variedad de material disponible actualmente –pinturas al aceite o acrílicas, aerógrafo, tiza al aceite, posters y pegatinas, por citar sólo algunos ejemplos- es muy extensa y ha ampliado el abanico artístico. La técnica de la plantilla (o *stencil*, que consiste en la utilización de una brocha o un bote de spray para pintar imágenes o palabras mediante una plantilla) han dado lugar a alguno de los artistas más interesantes: como el escritor inglés Banksy, con sus dibujos irónicos de carácter político, y el alemán *Bananensprayer* Thomas Baumgärtel, que ha pintado sus plátanos en innumerables galerías y museos. (Ganz, 2004, p. 10).

Antes de conocer a los componentes del grupo de escritores PornoStars, que de inmediato se convirtieron en mis informantes, las asiduas exploraciones en busca de graffiti harían que patease las afueras de la ciudad por caminos y rutas que hacía tiempo no transitaba. Ya lo había hecho en los últimos sesenta cuando cargado con el caballete plegable y el maletín de óleos me dio por pintar el progreso local a base de edificios en construcción como temática. Paradójicamente, eran los años en que nacía el graffiti en Nueva York.

Ahora no pisaba esas zonas alejadas del casco urbano simplemente para tomar perspectiva de la ciudad, sino que miraba todas las paredes de las casas o los muros de cada fábrica con la pasión del arqueólogo buscando restos artísticos.

Y, efectivamente, vendría para casa cargado de multitud de fotos de paredes desgastadas y graffiti de una riqueza plástica inimaginable. Muchas veces producidas por el simple paso del tiempo sobre los primeros balbuceos con los sprays.

- Zonas de preparación y aprendizaje.
- Zonas de relación con el grupo.
- Técnicas y fases de ejecución.

4. 4. 3. 1. Zonas de preparación y aprensizaje









4. 4. 3. 2. Zonas de relación con el grupo







4. 4. 3. 3. Técnicas y fases de ejecución

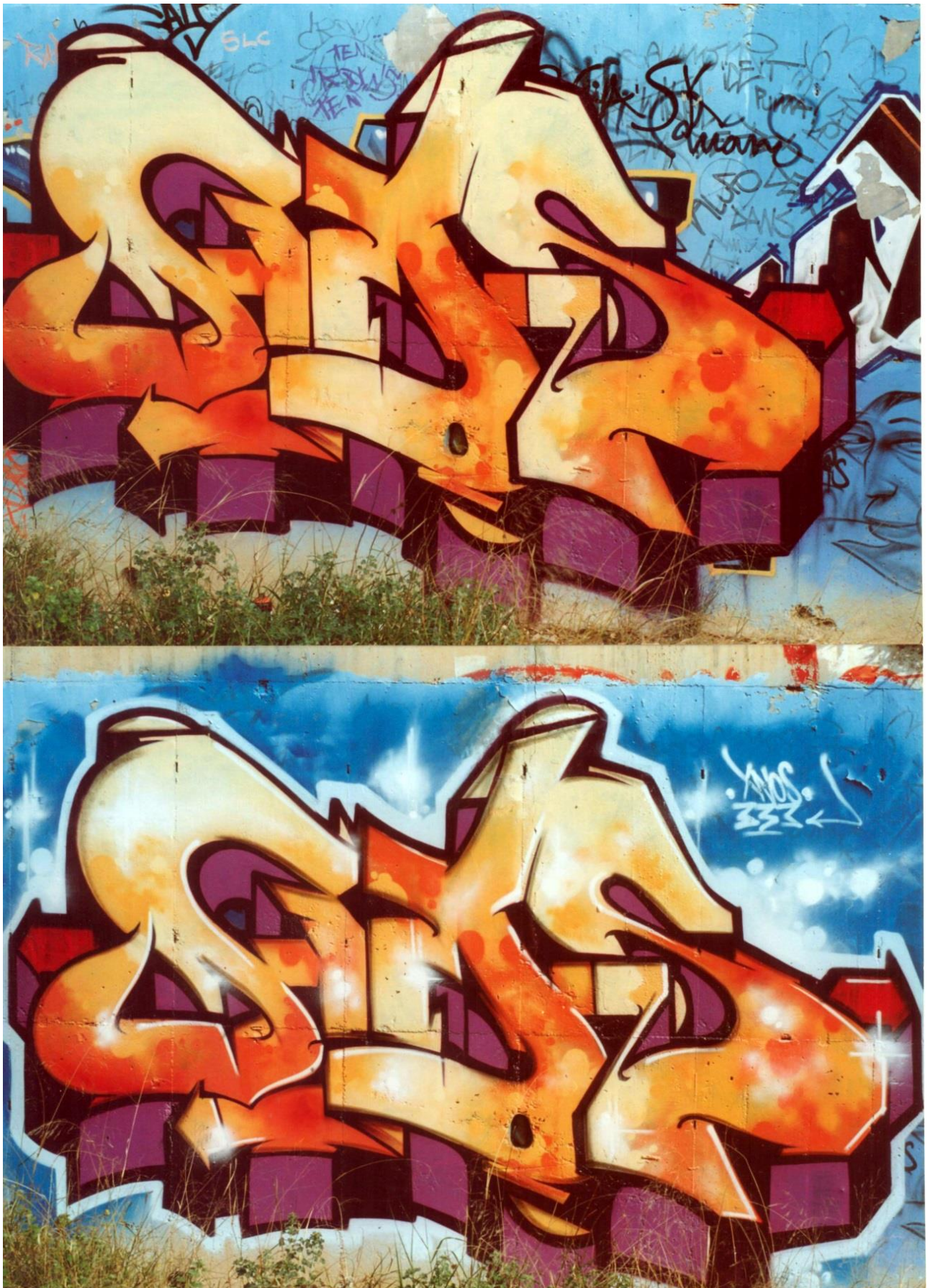
















4.4.4. Actuaciones lúdicas. Concursos y encuentros. Documental fotográfico

La faceta lúdica no puede nunca desligarse del graffiti ni en sus orígenes ni en su desarrollo consumado. En él confluye lo artístico y lo lúdico tan estrechamente que cuesta creer que pueda existir un graffiti sujeto a las restricciones impuestas por un proceso como la profesionalización o las construcciones teóricas. [...]

El aspecto de la competitividad (no el de la rivalidad) es uno de los puntos que enlaza más estrechamente el graffiti con el juego e, incluso, con lo deportivo. Esto es evidente en el momento en que se tratan de batir marcas, alcanzar records. Entre los escritores o un escritor consigo mismo se establece el reto, directo o indirecto, de abordar una acción más atrevida, más temeraria y sacrificada, de mayor tamaño, más compleja y rica, en definitiva, de rizar el rizo, y sumar acciones, buenas acciones, una tras otra. Como si de un videojuego se tratase, se acumulan pantalla a pantalla puntos, méritos que forjan su reputación de escritor. (Figuerola Saavedra, 2006, pp. 147-150).

En mi privilegiada condición de artista pintor, profesor de pintura e investigador de graffiti he tenido siempre acceso e invitación expresa a cuantas actividades de graffiti pudieran llevarse a cabo en la ciudad de Elche y alrededores. Unas veces como simple observador o documentalista y otras como observador participante, solicitando incluso los permisos de los propietarios de las paredes y propiciando la buena disposición de la policía (Anexos 13 y 14). Hasta ir como Testigo al Juzgado de lo Penal en defensa de las multas de los escritores (Anexo 15). De todo ello se habrá hablado sobradamente en las crónicas “Entornos específicos” publicadas en la prensa local. O, respectivos informes parciales de esta tesis.

Ahora, en estos documentales, se articula una narración visual mediante imágenes compuestas, resultado de un trabajo de análisis y síntesis que dan a conocer una realidad viva. Y que se presenta para conformar la mejor descripción de los escenarios y las situaciones compartidas. Atendiendo, preferentemente, a las mejores secuencias para la enseñanza y aprendizaje del desarrollo de las piezas artísticas; buscando siempre las oportunidades más didácticas para un posible “curso de graffiti”.

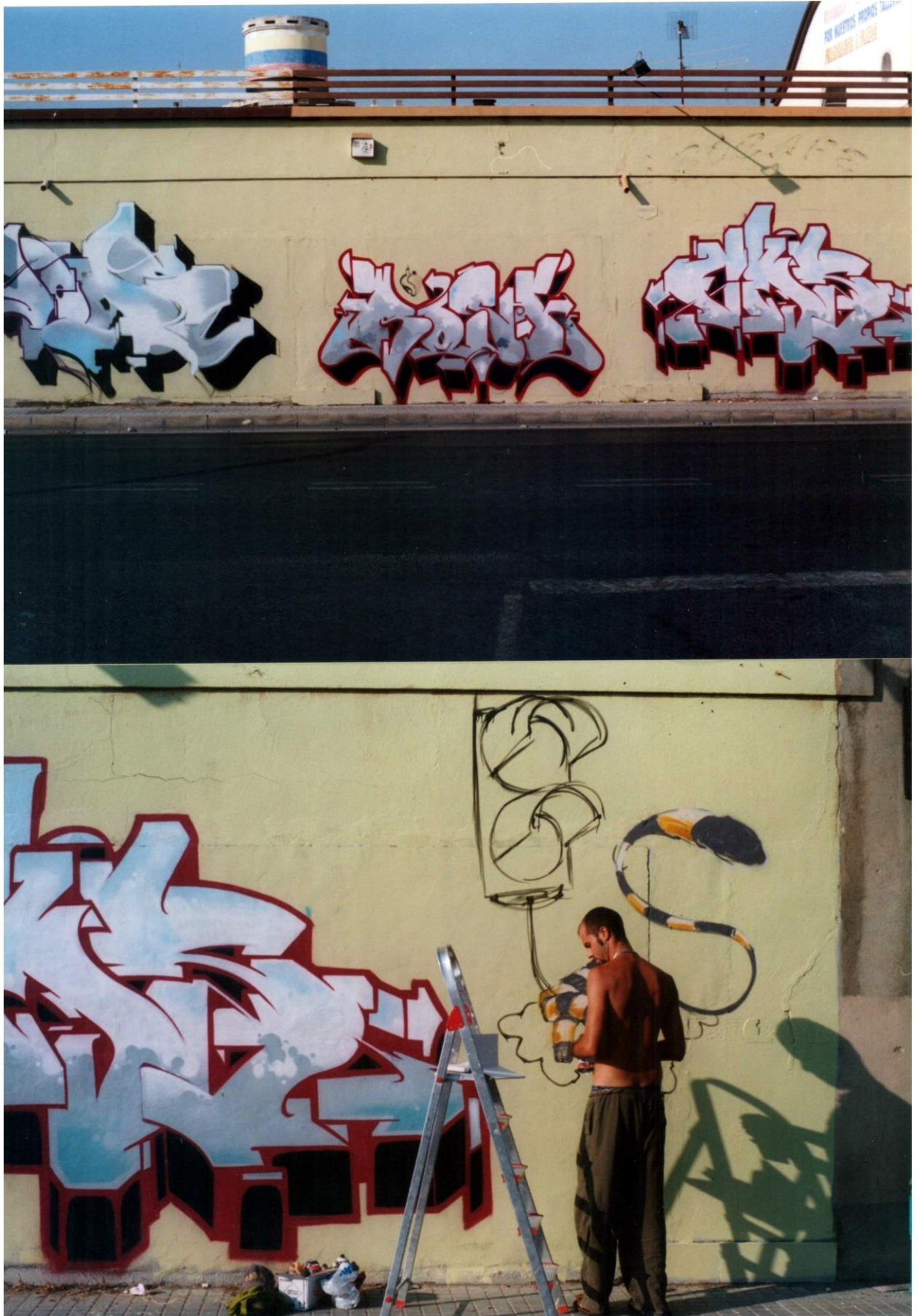
Se articula el documental en cinco carpetas de imágenes representativas de lo sucedido en cada situación. Complemento visual de lo ya narrado en las crónicas de campo correspondientes (Anexo 12).

- Mural carretera Santa Pola.**
- Mural sobre la Dama.**
- Festival Ciudad Deportiva.**
- Concursos en Mutxamel.**
- Festival en L'Escorxador.**

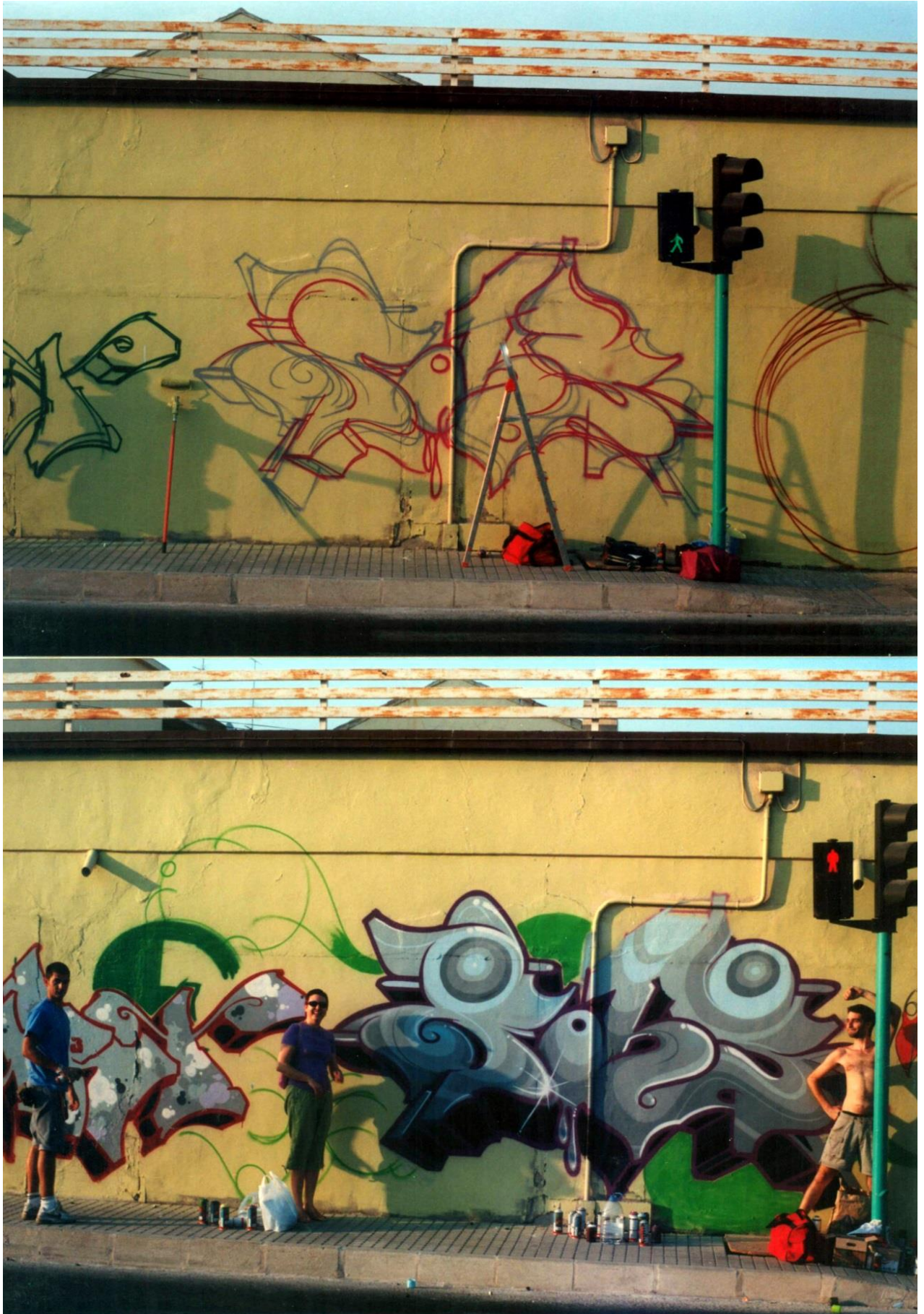
4. 4. 4. 1. Mural carretera Santa Pola







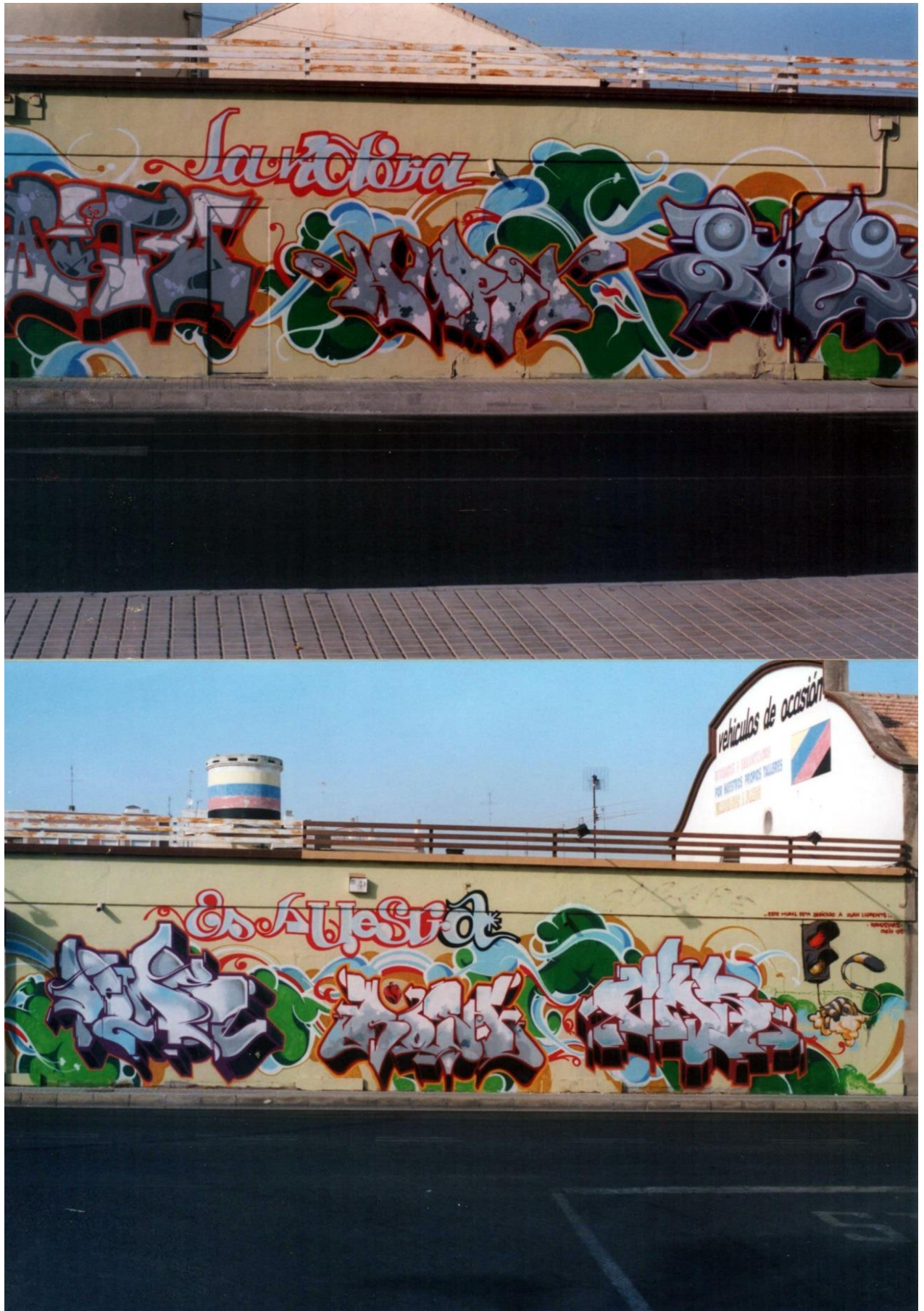














4. 4. 4. 2. Mural sobre la Dama

















4. 4. 4. 3. Festival Ciudad Deportiva





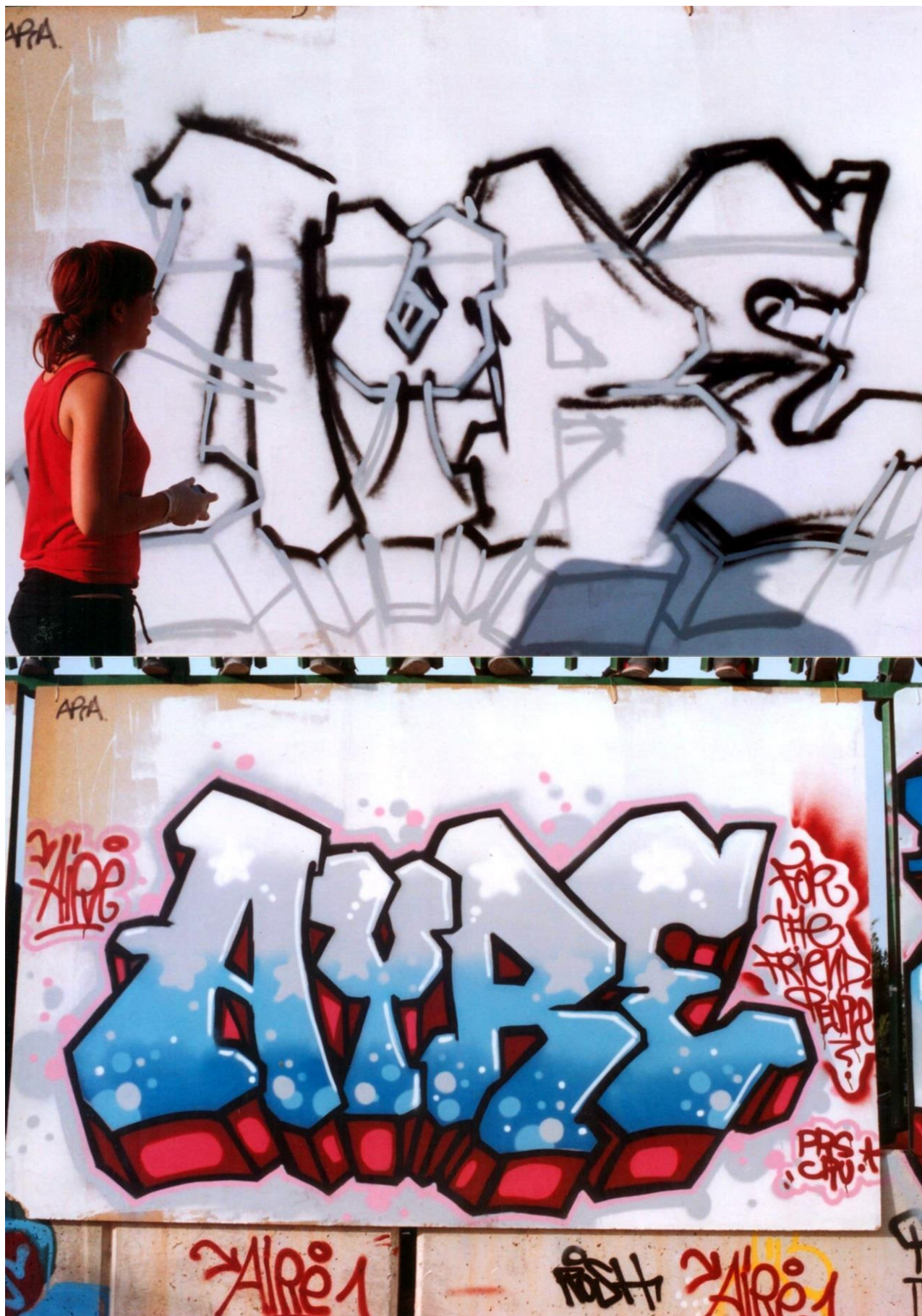












4. 4. 4. 4. Concursos en Mutxamel

































4. 4. 4. 5. Festival en L'Escorxador











MULTA
ENTRE 301€
Y 600€ PARA LOS
AUTORES DE
PINTADAS EN ZONA
NO ACONDICIONADA
POR LA
ORGANIZACIÓN.

ARTÍCULO 60. 3 CITA:

EL AYUNTAMIENTO CLASIFICA DE
FALTA GRAVE LAS PINTADAS DE
ACUERDO A LAS ORDENANZAS
LOCALES. (PROTECCIÓN DE LOS ESPACIOS
PÚBLICOS Y CONVIVENCIA CIUDADANA).

4.4.5. Graffiti comercial y de exposición. Documental fotográfico

Se insertan a continuación las citas significativas de dos investigadores del graffiti, un periodista y un escritor de graffiti:

Los comerciantes empezaron a encargar a algunos escritores la decoración externa de sus locales por dos razones: en primer lugar y esta es la explicación que me han dado muchos de ellos, para evitar la realización de otros graffiti en los muros de sus establecimientos, sin comprender realmente la nueva estética que estaban utilizando como decoración. Los comerciantes piensan que la presencia de la obra de un graffitero hace que ese espacio permanezca intocable por las mismas razones que una pieza de graffiti convencional debe ser respetada. La segunda razón es proporcionar una apariencia más moderna o juvenil a sus locales. [...] De todas formas, la espontaneidad y la creatividad de los escritores se resienten de su encargo. (De Diego, 2000, p. 118).

No parece que sea inadecuado entender la vertiente del graffiti de galería como una parte más del fenómeno, siempre y cuando no se trate de desvincularlo del graffiti de calle, pues no es ni un todo ni su culminación o forma definitiva. Cabría entenderlo como una experiencia más. Una adaptación a otro espacio y circunstancia, aunque adopte la forma de una pintura. La supuesta traición vendría, sobre todo, de anular el espíritu libre y transgresor de sus creadores en su papel de artistas. (Figueroa Saavedra, 2006, p. 183).

Tres jóvenes “graffiteros” granadinos lanzan la primera empresa española dedicada a atender peticiones para pintar paredes, locales, motos...

Una moda, una afición y, ahora, también un trabajo. Con el paso de los años la técnica del “graffiti” se ha ganado el apoyo de una parte de la sociedad. Cada vez más personas sienten curiosidad por un estilo que se nutre de las paredes de las calles y que, en sus comienzos, se consideraba poco menos que vandalismo juvenil. Ahora, esas gamberradas se han convertido en un negocio provechoso, al menos para los tres propietarios granadinos de la tienda “Urban Shop”, situada en el patio de los pajaritos. El proyecto se integra en el negocio que crearon el pasado verano: “Urban writers. [...]”

La empresa Urban Writers fluyó de la nada. Ninguno de sus padres imaginó el futuro de la idea y menos aún los derroteros que iba a seguir. Lo único que tenían claro era que no debían cerrarse “ninguna puerta”. Y por el momento, este sistema les ha funcionado.

Ahora no sólo pintan los muros, locales u objetos que les encargan (han llegado a decorar camiones, piscinas y motos, entre otras muchas cosas) sino que también han abierto una tienda, desde la que surten a toda España de pinturas para “graffitear”. Por cada trabajo suelen cobrar unos 200 euros, aunque todo depende del tiempo que les lleve, del número de botes que gasten y de la complejidad del mismo, pues no es igual decorar por completo un local que sólo la persiana. (Rodríguez, 2005, p. 82).

Cuando escucho que el graffiti entra en los museos sencillamente pienso que no es cierto y que detrás de este eslogan se esconde una estrategia comercial y propagandística. El graffiti como tal jamás podrá entrar en los museos, por el simple hecho de que el graffiti en sí mismo es una reivindicación de la calle, lo cual se antepone a las dinámicas generadas por este tipo de instituciones. El escritor de graffiti, el artista urbano o el pintor mural pueden entrar en los museos, pero el trabajo que allí desarrollarán será conceptualmente diferente de lo que puedan hacer en la calle. (Escif, 2010, p.3).

Las siguientes carpetas de imágenes son representación y complemento de las crónicas en la prensa “Entonos específicos” referentes a la expresión creativa y representación cultural de los artistas urbanos. O de las interinfluencias entre el arte de los museos y el arte de la calle (Anexo 12).

De nuevo las imágenes están colocadas para verse como si se caminara por la calle, sin numerar y sin pie de foto.

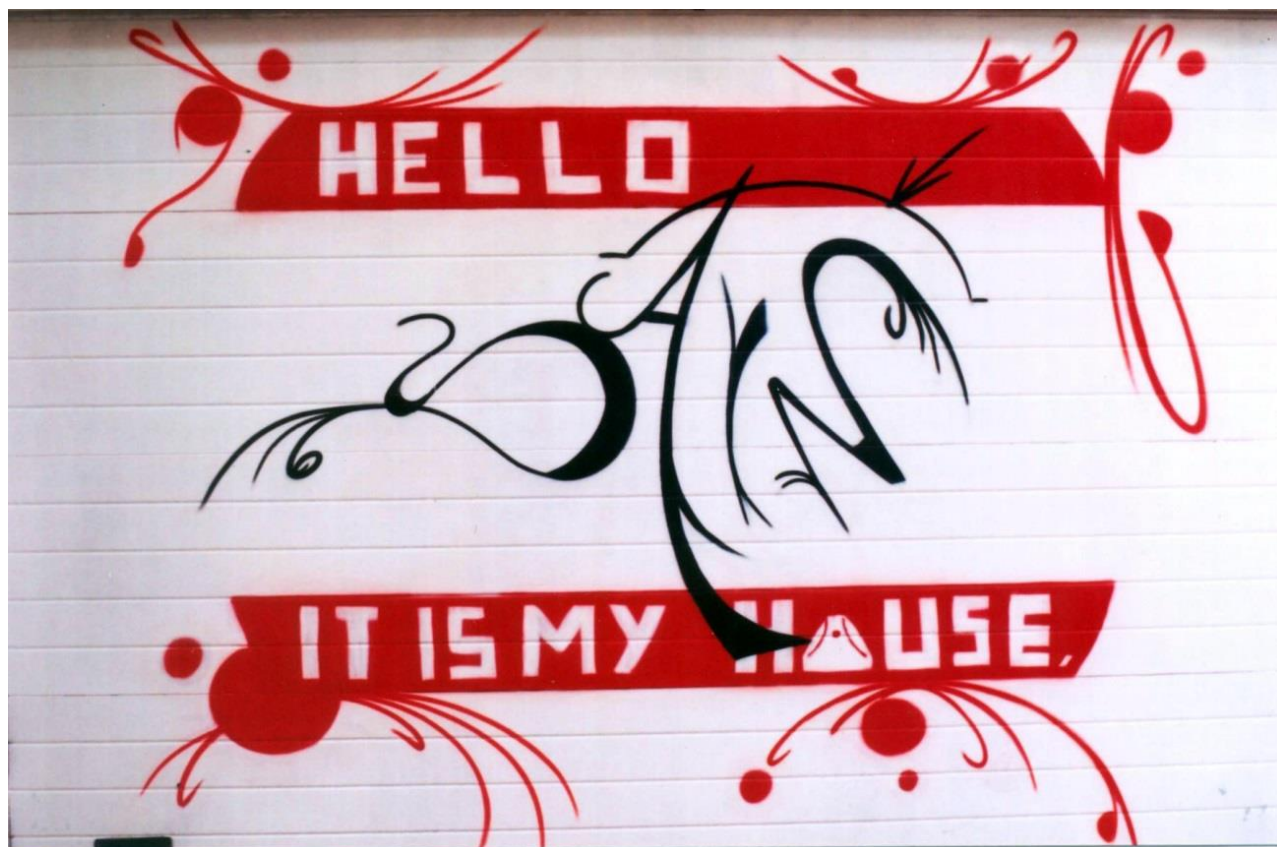
-Persianas.

-Proyectos institucionales.

4. 4. 5. 1. Persianas









4. 4. 5. 2. Proyectos institucionales























4.4.6. Opiniones de los artistas urbanos. Archivo de la palabra

Para un escritor tradicional, pintar fuera del ámbito de lo público no es graffiti, sino *otra cosa*, una pintura que ha sido realizada con una estética prestada, pero nada más. Usar otros instrumentos como el aerógrafo también aleja estas obras de lo usual y las aproxima al arte convencional y aceptado. El graffiti comercial por encargo es realizado por escritores tradicionales, pero ni éstos ni sus compañeros lo reconocen como auténtico graffiti. Por otro lado, los escritores de exposición se alejan progresivamente de su actividad en la calle y las que realizan acaban por convertirse en verdaderas *performances* donde acuden críticos, estudiosos, fotógrafos, curiosos; con el propósito de inmortalizar el suceso para su posterior estudio y exposición. Sus obras son realizadas, en su mayor parte, con el fin de su futura exposición en museos y galerías, prescindiendo por entero de esas constantes que el resto de la comunidad reivindica y ejerce, y que caracterizan conceptual, social y artísticamente el graffiti. (De Diego, 2000, p. 130).

El proyecto para el año 2004, *Huellas*, con la colaboración de algunos de los componentes del grupo ilicitano PornoStars, es totalmente revelador de la disposición “de galería” y acercamiento al arte establecido. En la memoria de dicho proyecto manifiestan: “*La intención del proyecto es exponer ciertos trabajos de tendencia contemporánea “muy fresca” en distintas salas, por cuatro autores de un grupo denominado Xnos. Los currículums y las obras avalan el proyecto en caso extremo de no existir ninguna venta. Dicha exposición será itinerante, comenzando en Elche siguiendo un recorrido pasando por distintas ciudades de España y del extranjero.*”

[...] *Con estas actividades pretendemos difundir el arte contemporáneo en la más novedosa tendencia de las artes plásticas.*

Estos trabajos se realizan con fin lucrativo de la que esperamos una promoción completa”. (Xnos)

Más allá del grupo de escritores PornoStars y demás conocidos que ya se habían manifestado profusamente en los primeros encuentros con esta investigación (ver 4.3.5), y que desde entonces desempeñarían el impagable cargo de “informantes”, a lo largo de este trabajo también se recabará información de los distintos artistas urbanos que se tuviera la oportunidad de ir conociendo. Esta vez con un formulario más rápido de rellenar y flexible de ir agregando al dorso del cuestionario nuevos ítems más apropiados para cada escenario en particular. Buscando la mayor representatividad.

Estos cuestionarios se rellenaban en los descansos de las pintadas, bien en algún concurso, festival o encuentro y se recogerían en el mismo día. Otras veces sería algún graffitero estudiante de arte que se llevaba los cuestionarios para los demás compañeros y los devolvía una vez completados. Las edades comprendidas entre los 13 y los 30 años son una buena garantía de representabilidad.

Se insertan a continuación las opiniones que los artistas callejeros han manifestado en nuestro cuestionario “Encuesta escrita para artistas urbanos” (Anexo 4):

(a) EL GRAFFITI COMERCIAL POR ENCARGO, TU OPINIÓN;

(b) EL GRAFFITI DE EXPOSICIÓN EN MUSEOS Y GALERÍAS, TU OPINIÓN;

(c) EL GRAFFITI DE CERTÁMENES Y ENCUENTROS, TU OPINIÓN.

(JANK, 13 AÑOS): a) Buena; b) Muy buena idea; c) Deberían haber más concursos y valorar la edad

(MENS, 16 AÑOS): a) Que si por lo menos meten graffiti en un anuncio, que contraten a un graffitero y no a un pintamonas que no sepa nada de esta cultura; b) Me alegra que se le conceda esta oportunidad, pero hay que bajar a la calle para ver la verdadera esencia del graffiti (y no sólo en los muros y murales; c) Simplemente, que se celebren más a menudo.

(GISTA, 16 AÑOS): a) Está muy bien, si te pagan, mejor; b) Está bien, se puede aprender; c) Se puede compartir amistad entre todos.

(POLOS, 16 AÑOS): a) Me parece bien; b) El graffiti es de la calle, pero sí, también me parece bien; c) Está bien porque nunca te puedes juntar con tanta gente un día, porque sí, para pintar.

(TAYAK, 17 AÑOS): a) El graffiti es un hobby, no un negocio; b) Es una forma de ver el graffiti como “arte”; c) Me parece bien para borrar esa imagen de graffiti= manchas.

(CURRO, 69, 17 AÑOS): a) No interesa porque el graffiti es urbano, no comercial; b) VERY HAPPY: ¿EL CHEMA DE PASTOR ES EL MEJOR?; c) Beneficioso para la sociedad que entra en consideración con este arte despreciado públicamente e indiscriminado.

(SETH, 18 AÑOS): a) Positivo porque la gente puede ver que no es tan malo y además se gana dinero; b) Positivo pero se aleja de sus orígenes; c) Positivo, deberían haber más.

(TON, 18 AÑOS): a) Que si puedes vivir haciendo algo que te gusta que lo aproveches; b) Me parece bien en algunos aspectos, siempre que se diga realmente lo que representa. Es como algo exportado de las calles que digamos que es su hábitat; c) Posibilidad de conocer a gente muy diferente, me parece bien estos encuentros.

(MAES, 19 AÑOS): a) No vale; b) No, es algo de la calle; c) Buena. Para poder pintar de legal.

(REAC, 21 AÑOS): a) Una manera de subvencionar nuestro arte; b) No me gusta pero es respetable; c) Una manera de conocer gente, me gustan mucho.

(KYR, 22 AÑOS): a) Está muy bien si puedes sacar dinero de ello; b) Nuevas ventajas para grandes artistas que no tienen fama en los museos; c) Calidad. Conoces a gente y te juntas con colegas.

(KONTROL, 24 AÑOS): a) Si se puede ganar dinero haciendo lo que uno sabe...; b) Tendrían que apoyar a los escritores de graffiti para que pudieran exponer en galerías, ya que unos pocos son los que llegan a exponer; c) Me parece muy bien que realicen estos actos, de esta manera el graffiti muestra su lado más artístico y la gente puede ver que no sólo se trata de manchar como ellos dicen.

(MAKOH, 25 AÑOS): a) una forma de utilizar el graffiti por un lado como expresión artística, de hacerlo llegar a cualquier lugar. Diseño publicitario y rotulación; b) Utilizado de forma controlada me parece bien. Todos los extremos son malos. Para mostrar una obra, perfecto; c) Una forma de reunir y conocerse todos los escritores.

(CKUKI, 26 AÑOS): a) Hay que hacerlo para comer; b) No es graffiti, es arte; ya que no es la calle; c) Muy interesante para conocer a la gente del mundillo.

(PPIROS, 26 AÑOS): a) Limita, ya que pierde su mensaje. Se hace lo que quiere el cliente en la mayor parte de estos trabajos. Y raras veces el estilo que ya tiene uno; c) Me parece muy bien ya que siempre

ha tenido en nuestra sociedad connotaciones negativas; c) Me parece bien ya que se conoce a gente nueva con la que puedes pintar en un futuro y hacer nuevos proyectos.

(SOUL, 26 AÑOS): a) Magnífico (intento ganarme la vida con ello), b) En Alicante, infravalorado; en España, emergente en ciertas zonas; en el mundo del arte, poco considerado; c) Poco valorado por los estamentos oficiales y los ayuntamientos. Dentro de la movida muy valorado.

(MAD, 26 AÑOS): a) Me parece de puta madre, alguien reconoce la valía y la paga; b) No todos los que exponen se lo merecen. Pero como siempre, no entiendo de arte; c) Esto si lo veo fantástico para mejorar entre todos y ver cómo realizan sus trabajos.

(GODOT, 30 AÑOS): a) Dinero fácil. Para que esté bien pagado hay que “engañar” un poquito. Je, je...; b) Buen método para que los “extraños” lo consideren como una forma de expresión. ¡¡No necesitamos que se reconozca como arte!! ; c) Oportunidad para ver a otros escritores y conocer nueva gente. Lo mejor: la ilusión de los más jóvenes.

**(d) LOS CONCURSOS DE GRAFFITI DE MUTXAMEL, TU OPINIÓN. ¿QUÉ LES FALTA?
¿QUÉ LES SOBRA?**

(JANK, 13 AÑOS): d) Muy buena. Ojalá duren mucho.

(MENS, 16 AÑOS): d) Que nos pongan la pintura estaría bien (aunque sean 4 botes). Le sobra...que los que no saben pillen los mejores sitios... ¡Y les falta sombra!!!

(NOKE, 16 AÑOS): d) Pienso que no falta nada.

(TAYAK, 17 AÑOS): d) Es bueno tener muros legales.

(CURRO 69, 17 AÑOS): d) Está muy mal organizado, pero la base del concurso es buena.

(SETH, 18 AÑOS): d) Más, comida, más música.

(TON, 18 AÑOS): d) Bien. Pero a veces el jurado no me ha parecido correcto. No hablo por mi experiencia, pero sí por la de otros compañeros.

(MAES, 19 AÑOS): d) Mediocres, ya que pagamos nosotros la pintura. Y los otros años los que han ganado no se merecían ganar, ya que siempre ganan los mismos.

(TRIESTAR, 20 AÑOS): d) Está bien, siempre se realiza en un día festivo. Lo malo que este año no hay mucho sitio.

(REAK, 21 AÑOS): d) Un buen encuentro de escritores. Falta una división de categorías entre murales en grupo y artistas en solitario y unas características que serán valoradas por el jurado.

(TASER, 21 AÑOS): d) Les falta dar tres premios en vez de uno. Y al resto algún diploma o cualquier otro obsequio. Sobrar no sobra nada. Que regalen pintura también sería estupendo.

(KYR, 22 AÑOS): d) Los premios no son bien dados, pero de lo demás está bien.

(KONTROL, 24 AÑOS): d) Me parece muy bien que realicen estos actos, de esta manera el graffiti muestra su lado más artístico y la gente puede ver que no sólo se trata de manchar como ellos dicen.

(MAKOH, 25 AÑOS): *d) Bien, les falta más coca colas frías y más muros para poder hacer graffiti grandes. Y les sobra la música pachanguera. Je, je.*

(CHUKI, 26 AÑOS): *d) Falta. Botes de spray gratis, como mínimo un número de 6 botes. Entrega de un tercer premio y aumento del premio económico.*

(PIROS, 26 AÑOS): *d) Falta organización, un mejor control de las personas que participan.*

(SOUL, 26 AÑOS): *d) Un poco cutre. Deberían dar o más dinero de premio o los botes. Además tendrían que hacer una criba para tener más calidad.*

(MAD, 26 AÑOS): *d) Falta un poco de organización en el tema de los muros. Y claro está, si hubiera más premios sería cojonudo.*

(GODOT, 30 AÑOS): *d) Organización casi perfecta. Genial el bocata y el Sólo “reservaría” los huecos para pintar para evitar abusos. Gracias por todo.*

Opiniones de los artistas de la calle en la “Encuesta escrita para artistas urbanos” (Anexo 4) (Ítems 7, 8 y 9):

(a) TU DEFINICIÓN DE GRAFFITI;

(b) TU DEFINICIÓN DE STREET ART O POSTGRAFFITI;

(c) TU DEFINICIÓN DE ARTE

(TOSC, 13 AÑOS): *“a) Es arte callejero; b) Que está muy wapo mientras no te pillen; c) Es cuando expresas tus emociones”.*

(JANK, 13 AÑOS): *“a) ¡Arte!; b) Decoración de calles; c) El arte”.*

(MAKER, 14 AÑOS): *“a) Arte urbano; b) Eso no es arte, son pegatinas de pacotilla, porque te lo dan hecho y tú no puedes hacer nada y lo que mola es hacer; c) Eso va por gustos, cuando algo te gusta mucho se le llama arte y si no, basura”.*

(GROV, 16 AÑOS): *“a) Expresión del hip hop de forma artística; b) Es una forma más rápida de dejar tu firma en la calle. Personalmente me gusta más el tagging; c) Expresarse mediante dibujos”.*

(TAYAK, 17 AÑOS): *“a) Graffiti no es Arte. Es la calle; b) Eso no es graffiti; c) Todo aquello que es bello y requiere dedicación”.*

(MR. SOUND, 17 AÑOS): *“a) Arte; b) Ser el único y no seguir al rebaño; c) Todo lo que en vez de salir de la cabeza lo hace de tus sentimientos (expresión pura)”.*

(DASH, 18 AÑOS): *“a) En sí es pintar el paisaje urbano con letras y dibujos, con el estilo único de cada escritor; b) Evolución snob del graffiti clásico, menos vandálico y más “correcto”; c) Construcción física de los sentimientos”.*

(ZZOM´KADDESH, 18 AÑOS): *“a) El arte plasmado en la pared. Y me parece que debería hacerse por amor al arte, nunca por competir; b) A mí me parece original pero yo no lo hago; c) Es una forma de expresar tus sentimientos a través de trazos”.*

(SETH, 18 AÑOS): *“a) Arte urbano; b) Variaciones del graffiti; c) Todo lo que se haga con imaginación”.*

(TON, 18 AÑOS): “a) Otra técnica artística, y un entorno distinto. Protesta; b) Una derivación del graffiti; c) Algo que se hace sin ningún interés y por propio gusto”.

(KROME, 19 AÑOS): “a) Arte libre; b) No lo hago pero me mola; c) Libertad”.

(MAES, 19 AÑOS): “a) Es lo que está en la calle; b) Eso no es graffiti; c) El arte no es graffiti, es un estilo de vida”.

(CRUEL/AMOR, 20 AÑOS): “a) Graffiti es pintar tu nombre. Necesario que te guste y aprecies los demás elementos del HIP HOP; b) Eso no vale. El aerosol sin ideas prefabricadas es lo que vale; c) Arte es plasmar sobre diferentes soportes (pintura principalmente) tus ideas, motivaciones, inquietudes”.

(MIGUE, 20 AÑOS): “a) Arte público; b) Reivindicación mediante arte público; c) Toda muestra de creatividad”.

(DHIS, 20 AÑOS): “a) Lucha. Vandalismo. Arte. Estilo; b) Más diseño, pero también tiene su punto; c) Sentimiento”.

(ADRIÁN, 20 AÑOS): “a) Pintura urbana hecha con spray; b) Es innovador y hace que el espectador participe en la obra; c) TODO”.

(CRISTO, 22 AÑOS): “Ser lo más, un par de huevos y buen gusto. Patrocinio de uno mismo y de su nombre; b) No es una vertiente que encaje en mi estilo purista; c) Saber hacer y buen gusto”.

(PUCK, 22 AÑOS): “a) Cualquier obra en una fachada o soporte, con motivos urbanos o tipográficos; b) Plasmar en poco tiempo una obra con belleza simplificada; c) Toda obra artesanal o artificial, creada para aportar riqueza visual”.

(ROIS, 23 AÑOS): “a) Mi nombre alrededor del mundo; b) No me desagrada, pero pienso que se aparta mucho de la esencia del graffiti; c) Especulación. Dinero”.

Como se observará, opiniones para todos los gustos. Pero ya se vienen notando menos heroicidades, mayor pragmatismo y tolerancia. Ironizan con el arte: “pero como siempre, no entiendo de arte”; “¡¡No necesitamos que se reconozca como arte!! Son jóvenes guerreros de distintas tribus...”

4.5. Graffiti en Elche. ¿Recurso para la Educación Artística?

He opuesto la denominación *educación artística* con la denominación *manualidades* de forma un tanto metafórica, ya que el concepto *manualidades* es lo que se suele identificar de manera habitual con lo que es la educación artística (si preguntamos a nuestro alrededor, podemos comprobar cómo una amplia mayoría da por supuesto que la educación artística *son manualidades*). Y lo utilizo de forma metafórica porque las *manualidades*, los procesos de creación que se acometen con las manos, claro que forman parte de lo que es la educación artística pero, [...], en este momento histórico considero que no deberían constituir el grueso de las prácticas que llevamos a cabo. El término lo identifico con una educación artística anterior, y creo que hoy en día hay que reivindicar la enseñanza de las artes y la cultura visual como un área relacionada con el conocimiento, con el intelecto, con los procesos mentales y no sólo con los manuales, con *enseñar a ver y a hacer con la cabeza y con las manos* y no sólo *enseñar a hacer con las manos*. (Acaso, 2009, p. 17-18).

La ausencia a su debido tiempo de asignaturas tan fundamentales para la integridad personal, como la Plástica y la Historia del Arte vertebradas entre sí, continúa dando lugar a toda la parafernalia de curanderos y franquicias del más allá que medran alrededor de algo tan sencillito y natural como es la expresión y la comunicación artística. Materias “maría” consideradas por toda la educación como “cosa de ricos”, “élite”, “superdotados”, “chiflados”, etc. Los prejuicios para justificar su relego en el proceso formativo son de lo más variopinto. Tal vez una buena concienciación del Arte supondría dejar al desnudo las estructuras que lo conforman y harían que afloraran las injusticias que éstas albergan. Bastaría comparar las ideas de la modernidad y la posmodernidad para comprender los desacuerdos y fundamentalismos incluso entre los propios artistas. Los primeros, procurando que el arroz con costra no se considere arte; los segundos, repudiando el elitismo.

[...], durante el siglo XIX las relaciones del artista con la sociedad se modifican drásticamente. Los cambios políticos, la expansión de la clase burguesa y los avances de la revolución industrial hacen temer a los artistas, conscientes ya de su excelencia, que llegue un momento en el que su trabajo pueda ser equiparado al de cualquier trabajador. Esa es una de las razones por las que se genera en torno al arte un aura de espiritualidad casi religiosa y por la que se desarrolla una singular retórica de la autonomía artística. El artista se convierte así en una especie de espíritu libre o de héroe enfrentado a los hábitos sociales dominantes. (Guillén, 2007, p. 44).

Esta misma separación entre el Arte y la Sociedad es la que se tendrá que retomar cada vez que se considere la Educación Artística. También esa catedral llamada Cultura con mayúscula. La simple comprensión de la cultura en sus tres acepciones de *culta*, *étnica* y *de masas* podría ayudar a resolver muchos de los malentendidos al uso, que siguen suponiendo un auténtico complejo de inferioridad para bastante gente y origen de un sinfín de actos reactivos cuando no agresivos. El simple conocimiento de que la paella y el gazpacho son cultura puede crear más fundamento y autoestima que la más exitosa de las terapias. La ansiedad cultural existe. Igual que la ansiedad artística.

En un argumento muy influenciado por la obra de Bordieu, Paul Willis argumenta que la apreciación estética del “arte” se ha sometido a una “hiperinstitucionalización interna” –la disociación entre arte y vida, un énfasis en la forma por encima de la función- en un nuevo intento de distanciarse a sí misma y a aquellos que la “aprecian” de la “masa sin cultura”. Parte de este proceso es la negación de la necesaria relación entre la estética y la “educación” (entendida en su sentido más amplio, para incluir tanto la formal como la no formal): la producción y la reproducción del “conocimiento” necesario sobre el que se basa la apreciación estética. En la negación de tal relación, la apreciación estética (consumo) se presenta como algo innato, en vez de algo aprendido. En vez de verlo como una cuestión de falta de acceso al conocimiento –no ha sido “educada” en el código necesario para “apreciar” las cualidades formales de la alta cultura-, se anima a la mayoría de la población a verse “a sí misma como ignorante, insensible, sin las refinadas sensibilidades de aquellos que “aprecian” realmente. Con absoluta certeza, no son los “que tienen talento”, los “dotados”, la elite minoritaria capaz de efectuar o crear “arte”. Esto crea una situación en que las personas que hacen cultura en sus vidas cotidianas se consideran a sí mismas incultas. Contra las estrategias de la “hiperinstitucionalización interna” de la cultura, Willis aboga por lo que él denomina “estética de base”; el proceso a través del cual la gente corriente da sentido cultural al mundo: “las formas en que el mundo social y natural recibido se hace humano para ellos y, en una escala menor, aunque sea simbólica, controlable por ellos. (Storey, 2002, pp. 287-288).

Todavía es hoy, por ejemplo, y la mayoría de la gente sigue mirando el arte contemporáneo con los mismos ojos que ve el arte figurativo. Justamente porque nadie explicó en su momento el *Dadaísmo* o el anti-arte, donde lo absurdo y carente de valor se descubre en su importancia como estampa de la realidad. Nadie habló del *Nuevo Realismo*, que se diferencia precisamente del *Realismo* porque en vez de “copiar” la realidad la toma tal y como está y la “estampa” contra el lienzo o el soporte, inspirándose en las poéticas del *objeto encontrado* de Duchamps.

Tampoco nadie señaló el tinte crítico del *Pop Art*, que se nutre de las estampas populares y los reclamos publicitarios. Para acabar, todos hemos oído hablar del subconsciente y en cambio nadie ve con buenos ojos los “rayajos” automáticos del *Surrealismo* o del *Informalismo*. ¿Y qué es eso del *Art Brut*? ¿Y lo del *Graffiti*?

La historia no se detiene. Los pintores de los que hemos hablado murieron hace medio siglo o más. Quisieron liberarse de muchas cosas: de las limitaciones técnicas de la pobreza, de la sumisión al poder, de la realidad, de la técnica. ¿Qué ha pasado después? ¿Quedaba algo de lo que liberarse? Posiblemente sí, o al menos así lo creo yo. Quedaba liberarse de la seriedad del arte. De la importancia de los artistas. El arte es un juego, y todos podemos jugar. Una razón más para que el arte se infantilice. Un pintor famoso –Jean Dubuffet– arremete contra los grandes pintores porque pretendían apabullar con su prestigio. Llevó a las salas de exposiciones las obras de los niños y de los locos. “Ya no hay grandes hombres –escribió–, ni genios. Nos hemos desembarazado de ellos. Nos echaban mal de ojos. Era una invención de los griegos, como los centauros y los hipogrifos. No hay genios ni licornios. ¡Hemos tenido tanto miedo de ellos durante tres mil años!” (Marina, 2010, pp. 247-248).

4.5.1. Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater. Estudiantes de 12-14 años.

Para el curso 2003-2004, el proyecto estrella de mis clases en la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater de Elche sería la introducción sensible de todo el alumnado de 12-14 años en las poéticas de la materia, las texturas, las inclemencias naturales, el paso del tiempo y el azar y las huellas que el hombre deja con sus dibujos, grabados, collages y pintadas en el entorno urbano de forma parásita. Se señalará la morfología física y plástica de estos elementos, así como sus implicaciones estéticas, comunicativas, sociales, psicológicas, etcétera. En una experiencia de conocimiento perceptiva y productiva.

Una metodología didáctica adecuada debe conseguir que los alumnos adquieran claves plásticas suficientes para expresarse, indagar, construir, inventar, crear, valorar y descubrir, a partir de experiencias que tengan en cuenta las dos vertientes del “ver” y el “hacer”. Para ello se deben proporcionar los saberes procedimentales, conceptuales y actitudinales, para resolver en cada experiencia el problema (formal y personal) de la realización de una obra independiente. El proceso se basa en sentir-pensar, intuir-razonar y expresar-construir, en una mezcla *sentimiento-razón* que una adecuada didáctica debe propiciar. (García-Sípido, 1997, p. 99).

En los cursos 2006-2008, con alumnos de 15-19 años, se continuaría con la investigación cualitativa con diseño emergente alrededor del graffiti y las texturas. Destacando el sorprendente interés del alumnado por la abstracción. Y recopilando datos de las experiencias llevadas a cabo en la Escuela en relación con los contenidos del área curricular de Educación plástica y visual de Secundaria. A tenor de sus objetivos conceptuales, actitudinales y procedimentales.

El uso de materiales cotidianos, la alusión al mundo de lo rechazado, aunque encierre secundariamente un acto de reivindicación, tiene otra funcionalidad en el plano estético. Se trata, por una parte, de sorprender al espíritu del espectador por medio de una asociación brusca e inesperada (material pobre o arrasado = obra artística). Este procedimiento asegura la imprevisibilidad y, en consecuencia, la eficacia; ante un recurso estilístico imprevisible, el espectador se ve forzado a una descodificación máxima que excluye los automatismos y hábitos adquiridos e impone una lectura que requiere toda la atención para percibir los sentidos de la obra. Al mismo tiempo, ello descarta de entrada cualquier posible remisión a patrones conocidos y sitúa la obra en la región de la plurivalencia y la ambigüedad. (Gimferrer, 1974, p. 71).

4.5.1.1. Algo sobre el lugar. Escuela de Pintura del Hort del Xocolater de Elche

Desde el año 1975 la ciudad de Elche cuenta con una escuela de pintura al aire libre que es una auténtica maravilla. Todo un huerto de palmeras, ajardinado y repleto de flores y plantas, en pleno corazón de la ciudad; en una esquina del mismísimo Parque Municipal. Un sueño para el aprendizaje y la enseñanza del dibujo y la pintura.

La Escuela de Pintura del Hort del Xocolater fue una iniciática de la Caja de Ahorros del Sureste de España de entonces, hoy Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM), cuyos fundadores se inspiraron en la Escuela de Barbizón francesa, donde un grupo de pintores, entre 1835 y 1870, se juntaban en el vecino bosque de Fontainebleau para dibujar y pintar del natural. Sólo unos poquitos años más tarde, en 1874, se organizaría ya la primera exposición *impresionista* en París, en el estudio del fotógrafo Nadar. Allí se veía por primera vez “*Impresión, sol naciente*”, de Monet.

En los momentos de esta experiencia (curso 2003-2004) la Escuela cuenta con seis profesores, pintores todos, que atienden grupos de alumnos comprendidos entre los 9 y 90 años. Las clases tienen lugar los sábados por la mañana, de 10 a 13 h., y desde el primer sábado de octubre hasta el último sábado de mayo. La enseñanza es libre –el profesor y los alumnos proponen las programaciones- y los contenidos son teóricos y prácticos. El procedimiento estrella siempre ha sido el óleo. Otras actividades complementarias son las salidas en autocar al campo o la montaña para captar horizontes abiertos, pueblecitos rurales o la floración de los almendros. Como se observará, todo un homenaje a la pintura impresionista.

Mi vinculación con la Escuela fue un par de años después de su fundación y para hacerme cargo del reducido grupo de los niños de entonces. En aquellos momentos nadie sabía cómo abordar la enseñanza de unos monstruos que nos dejaban boquiabiertos a todos con sus expresiones comparables a los mejores cuadros de las primeras vanguardias: *nabis*, *fauves*, *expresionismo* y hasta algún *surrealismo automático*. Hay que tener en cuenta que nos venían niñas y niños desde los 7 añitos y pintaban al óleo desde el primer día. Corrían los tiempos de la *autoexpresión creadora*. Evaluar aquello se antojaba todo un sacrilegio. Los libros de H. Read, Victor Lowenfeld y otros autores, pero sobre todo la atenta observación de la evolución gráfica de mis hijos Sergio y Emma, harían que fuese atando cabos en los intereses de los chavales y diseñando actividades lo más atractivas posible para cada edad. Hasta el extremo de compartir e integrar “sus” maneras en mi obra personal. Más o menos como habían hecho antes Dubuffet, Miró o Picasso. Las constantes miradas a estas *subculturitas*, junto con la formación en Psicología, condicionarían para siempre mi concepción del arte y me acercarían cada vez más a las expresiones *outsider*. Lejos del “artista-genio”.

Entre las diversas características que definen la situación postmoderna hay varias que concurren con las circunstancias de la propagación del “Outsider Art”. Una, la situación postmoderna lleva a aglutinar estas expresiones creativas denominadas “Outsider Art” (que podrían situarse bajo el rubro de Low Art –Arte Popular-) con las del “High Art” –Arte Culto-. Dos, este arte, que tantas veces es un subproducto de una actividad ocupacional, una terapia de arte o la propia sublimación psíquica, desvela su razón estética en una actividad que responde a un fin. Es decir, pone en entredicho que la ausencia de finalidad es inherente a la apreciación de la belleza. Y tres, el “Outsider Art”, deconstruye el arte contribuyendo con su influencia al desmantelamiento de supuestos y postulados elitistas del arte, al tiempo que se incorpora de pleno al intercambio teórico y artístico actual.

La denominación “Outsider Art” proviene originalmente de la atención puesta por Jean Dubuffet en 1945 al libro de Hans Prinzhorn que contenía imágenes realizadas por los enfermos mentales, las cuales le inducirían a formar la Colección del Art Brut. (Almela, 2007, p. 40).

Las niñas y niños de la Escuela se distribuyen en tres grupos de edades y un profesor o profesora para un máximo de 50 alumnos. El primer grupo abarca niños de 9 años de nuevo ingreso. El segundo, niños de 10 y 11 años. Y el tercer grupo, niños de 12, 13 y 14 años, que son los que yo atiendo ahora y con los que va a tener lugar esta experiencia didáctica, referida a elementos del entorno urbano como *parque temático*

del informalismo, el nuevo realismo y el pop, entre otros movimientos artísticos. Y el *graffiti hip hop* en particular. “El enfoque multicultural de la educación del arte o democracia cultural postula la introducción de muchos pequeños relatos relacionados con los mundos artísticos de otros grupos socioculturales, en claro contraste con el metarrelato único y con el mundo artístico superior del enfoque preponderante de la modernidad” (Efland., Freedman y Sturh, 2003, p. 152).

4.5.1.2. Hipótesis de trabajo general: todos tenemos condiciones artísticas

Objetivos actitudinales

- . Apreciar las posibilidades expresivas de los materiales y técnicas, valorando su respuesta en el proceso expresivo.
- . Desarrollar la sensibilización táctil y física.
- . Capacitarse en la selección de materiales y técnicas, según criterio personal.
- . Apreciar la experiencia estética como conocimiento.
- . Considerar la función de los trabajos, en su sentido utilitario y cultural.
- . Amor y respeto hacia las producciones plásticas.
- . El placer de dibujar y pintar.
- . Saber mirar.

Objetivos conceptuales

- . Conocer materiales y técnicas plásticas para su utilización en una producción plástica.
- . Comprender las posibilidades y características procedimentales de obras ajenas.
- . Dominar conceptualmente los valores de los materiales.
- . Conceptuar la experiencia artística a partir del conocimiento.
- . Concepto de cuadro como documento de vida y como representación cultural.
- . Distinción de producción cultural: cultura culta, cultura étnica y cultura de masas.
- . Saber ver.

Objetivos procedimentales

- . Adquirir destreza en el manejo de los útiles y herramientas.
- . Desarrollar hábitos de investigación y experimentación con los materiales.
- . Indagar en la búsqueda de nuevos y sorprendentes materiales y procedimientos...
- . Utilizar con rigor la terminología específica como base imprescindible en el intercambio de conceptos.
- . Buen gusto en el enmarcado.
- . Saber hacer. Dibujar y pintar.

MATERIALES Y RECURSOS

- . Lugar de trabajo ideal: clases al aire libre, en los jardines del Hort del Xocolater.
- . Tiempo suficiente: tres horas seguidas.
- . Materiales: los pone el alumno.
- . Mobiliario de la Escuela: una silleta de baño y un tablero de dibujo. Y mi bolsa bibliográfica.
- . Motivos y proyectos: elementos del entorno y modelos del natural. Tiempo para abarcar el mundo interior (superhéroes, cómics, etc.).
- . Excursiones para dibujar y pintar fuera del recinto.
- . Visita de exposiciones y talleres.
- . Exposición fin de curso en la Sala de exposiciones de la CAM.
- . Catálogo de la Exposición fin de curso con reproducciones de los trabajos.

4.5.1.3. Experiencias artísticas en el Hort de Xocolater. Adolescentes

Los catálogos de las exposiciones fin de curso de la escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater son presentados por los profesores de cada grupo. Y vienen a ser una declaración de principios de las propuestas artísticas de cada curso. Mis introducciones siempre han tenido el nombre de “Graffiti d’amor” (en valenciano) y después el título temático. Se ejemplifican aquí tres presentaciones: “Copias; “El volumen” y “Apuntes rápidos”.

Graffiti d’amor. Copias

A estas edades, 12 -14 años, la mayoría de padres y madres ven los dibujos enmarcados de sus hijos y no se lo creen: piensan que los profesores hemos metido mano. Pero no, la habilidad natural para copiar *láminas* se manifiesta muy pronto. Y es una extraordinaria fuente de autoestima en nuestro crecimiento. Nos da seguridad y ánimos: ya somos capaces de imitar a nuestros dibujantes favoritos; ya somos capaces de competir: ¡mirad qué caricatura!

Pero después tendremos que copiar *del natural*, un poquito más difícil. El problema estará en quienes se queden imitando y compitiendo “nada más”, sin llegar a la creación personal; sin conocer las innumerables funciones del arte. El día de mañana, adultos ya, pueden desembocar en el Poder y un enorme cúmulo de listas, premios, nuevos planes y ocurrencias varias van a ser suficientes para segar de raíz el arte de nuestros niños y adolescentes.

El Mercado os podrá decir que no va a pasar nada si en los colegios, a partir del curso que viene, se dieran la mitad de horas de plástica. Para compensar –os podrán decir- , se colocarán más esculturas en las plazas y rotondas; y para dentro de las casas se editarán carpetas de fotografías y obra gráfica a manta, sólo habrá que enmarcarlas y ya está. A poco que se afine demasiado –os dirán- ni se va a notar el parón en el desarrollo de la personalidad. El toro de Osborne, por ejemplo, no tiene nada que envidiar a los otros toros.

Fijaros, pues, si es ecológica y necesaria nuestra Escuela de pintura en estos momentos... Juan Llorens. Exposición de la Escuela de Pintura

Graffiti d’amor: El volumen

A la edad de 13-14 años algo va a llamar poderosamente la atención: somos capaces de representar el volumen. El truco estaba en eso de la luz y la sombra, en el claroscuro. Sustituiremos la línea por el tono y con un simple lápiz nos pondremos a competir con la cámara de fotos más chula del mercado. Estamos en la etapa del *realismo visual*. Y ya la gente empieza a enmarcar alguno de nuestros trabajos.

Pero que no nos enrolen. Esta etapa de dibujar y pintar las cosas tal y como las vemos no es más que otra característica de la adolescencia, que hay que pasar y ya está. Quién sabe si dentro de unos añitos no volvemos de nuevo a aquel *realismo mágico* que tantas satisfacciones nos deparó. O, incluso a aquellos primeros *garabatos*. El arte se las sabe todas.

Ahora bien, pobre del que haya llegado a adulto sin haber pasado por esta impactante experiencia de representar la tercera dimensión; sin haber conseguido que la barriga y el pitorro de un botijo sobresalgan del papel; sin haber conseguido que las tetas de la Venus de Milo abomben el papel; sin haber conseguido que las frutas y verduras del dibujo puedan morderse...

Tal carencia, no haber practicado todo el mundo dibujos y pinturas así, mantendrá que los pintores de cuadros nos estemos forrando y poniendo las botas. La pierna encima. Juan Llorens. Exposición de la Escuela de Pintura.

Graffiti d’amor: Apuntes rápidos

A la edad de 13-14 años todos hemos querido, en nuestros dibujos, captar la realidad lo más fielmente posible. Quien no lo consiguiera, poco a poco iría dedicándose a otra cosa. Así de simple es la selección natural.

Pero a la hora de la belleza, tampoco estaría de más deparar en los errores; en los intentos. Esas desproporciones fortuitas de las formas y las perspectivas, esos accidentes con la tinta y las plumillas, esa suciedad de la mano agrisando por dónde pasa, esas pelotillas del borrador, esos surcos del lápiz borrado...

Pues bien, este curso 98-99 los alumnos y alumnas de estas edades han estado haciendo apuntes del natural: Palpad la carrerilla del lápiz antes de una raya; taparos los ojos ante la certeridad de un plumazo; emocionaros ante el tizne irregular de un carboncillo; sorprenderos con la luz y la sombra que emana de un enmarañamiento de rayitas...Y sobre todo, si tenéis suerte, enterneceros ante las impertinentes manchas de sobrasada o mortadela aparecidas en el papel. Enmarcado todo, caed en la cuenta de la humillante poesía que sume en sollozos al ordenador. Juan Llorens. Exposición de la Escuela de Pintura.

4.5.1.4. Curso 2003-2004. Una introducción al graffiti

Primera fase: octubre, noviembre y diciembre de 2003

Lo habitual en el grupo que nos ocupa -12, 13 y 14 años- es que transcurran los tres primeros meses (octubre, noviembre y diciembre) en una relajación de los chavales respecto a las diferencias de habilidades para con el dibujo y la pintura. No hay que olvidar que el alumnado que aquí se concentra proviene de los distintos institutos de secundaria de la ciudad y no todos habrán tenido la misma suerte respecto a su asignatura de Plástica y visual. Incluso pueden aparecer los de un “torpazo” total pero mandados por la vocación frustrada de mamá o papá. Es por lo que, aunque pueda parecer una barbaridad, las primeras semanas se permite la copia de láminas con el fin de que se reafirmen en la autoestima; pues vendrán bastantes chicos y chicas que nunca habrán dibujado del natural y ni siquiera se lo habían planteado jamás.

A veces, el profesor resuelve el problema mostrando al estudiante cómo se hace; es decir, dibujando él. El aprendizaje por demostración es un método consagrado por el tiempo, y da resultado si el maestro dibuja bien y tiene la suficiente confianza para hacer demostraciones de dibujo realista delante de su clase. Por desgracia, casi todos los profesores de este nivel elemental pero crucial tienen a menudo los mismos problemas que sus alumnos. (Edwards, 1984, p. 76).

Algunas semanas después, como quien desvela a los Reyes Magos, les hablaré del desarrollo gráfico por el que han venido pasando hasta ahora. Harán memoria y se sonreirán con los recuerdos tan tiernos. Quedando situados así en el momento aproximado en que se encuentran: *Etapa pseudonaturalista*. Extracto de Garcia-Sípido (1997: pp.95-97):

ETAPA DEL GARABATEO (hasta los 3 años aprox.)

Se constituye en tres fases muy diferenciadas:

GARABATEO sin control (1 año):

- No coordina el trazo.
- La mano funciona “autónoma” con respecto al cerebro.

GARABATEO con control (2 años):

- Coordina cerebro/manos.
- Supone un “paso de gigante” en su coordinación motriz.

GARABATEO con nombre:

- Sus trazos siguen sin ser “reconocibles” como elementos reales.
- El gran avance de esta fase es el hecho de que el niño “pone nombre” a sus garabatos y los identifica verbalmente como: casa, papá, perro

ETAPA PREESQUEMÁTICA (4 y 5 años aprox.)

En esta etapa puede hablarse de una prefiguración sujeta a un fuerte egocentrismo:

- Es la etapa del Yo.
- Figuración consciente en pensamiento y forma.
- El esquema humano tiene la apariencia de un “renacuajo”, con enorme cabeza y palotes por extremidades.
- En una primera fase los brazos y piernas salen de la cabeza, más tarde aparece el tronco, manos, pelo, orejas...
- La enorme cabeza de sus figuras circunscribe sus acciones de: yo hablo, yo veo, yo como...
- El color lo elige y aplica indiscriminadamente, sin buscar correspondencia con el color real. Es de destacar la frecuencia con que adjudica el rojo a la cabeza.
- La disposición espacial es anárquica, las formas de sus dibujos parecen “levitar” en el espacio. Puede dibujar un árbol en sentido opuesto a una casa y sin relación aparente entre ellos.
- El tamaño de las formas no guarda proporción, más grande o más pequeño se basa en lo que para él es importante. Suele representarse a sí mismo desproporcionadamente grande con relación al resto.

ETAPA ESQUEMÁTICA (5 a 7 años aprox.)

Esta etapa está definida por su entorno inmediato. Dónde, cuándo, cómo...él realiza sus acciones:

- La figura humana, aún esquemática, es más reconocible y con más datos y elementos.
- Representa “lo que sabe” de las cosas y eso se refleja en que cada forma la representa completa y con todos sus elementos (figura humana siempre de frente, perro y caballo de perfil con cuatro patas, aviones de perfil con las dos alas...). Hace “abatimientos” y “transparencias” para no obviar ningún elemento.
- Sus dibujos están definidos por una “línea base”, que utiliza para relacionar las cosas entre sí.
- Sus formas aparecen yuxtapuestas y nunca superpuestas.
- En la parte superior representa la “línea cielo”.
- Entre ambas líneas no cubre ese espacio con color, no tiene idea de “fondo”.
- No tiene aún la idea de espacio, de delante y detrás y de triple dimensión.
- El color ya se corresponde con el color real.

ETAPA DE INTEGRACIÓN SOCIAL (8 a 12 años aprox.)

A partir de esta etapa el niño el niño asume objetualmente su entorno visual desde la observación y ya representa “lo que ve”. Ya tiene conciencia de pertenecer a un grupo y de un entorno más amplio que trasciende al de su familia:

- La figura humana es menos geométrica. Hace diferenciación de sexos y aparece el perfil.
- Cubre “fondo”, una tierra con cielo con la “línea horizonte”.
- Ya domina el espacio.
- Ya tiene conciencia de delante y detrás.
- Superpone las cosas y puede haber partes ocultas.

ETAPA PSEUDONATURALISTA (12 a 15 años aprox.)

En esta etapa el chico puede perder interés por la actividad plástica, se hace crítico de sus dibujos y busca satisfacción en los resultados. Está muy marcada por la crisis de la adolescencia:

- La figura humana es más naturalista y puede llegar a caricaturizarla.
- Aparece la perspectiva.
- Diferencian perfectamente cerca y lejos.
- Ya tienen sentido del color y las texturas.
- Sus producciones plásticas pueden presentar cierto amaneramiento y preciosismo.
- Acusado interés por el diseño. (García-Sípido, 1997)

Y por un simple prurito personal habrá que cumplir con lo predispuesto por la naturaleza: la capacidad de conseguir meter en el bloc de dibujo –como sea- cualquier cosa que se nos ponga por delante. Tampoco estaría de más “burlarse” del Picasso ése... por haber pintado cuadros como *Ciencia y caridad* a estas edades.

El realismo fotográfico se puede entender como una versión especializada del realismo esquemático. Presupone la comprensión del realismo esquemático, y añade el supuesto de que las apariencias visuales son los hechos más importantes que hay que representar. Presupone que el objetivo es la representación exacta de cómo se ven las cosas, más que de cómo son; e implica unas técnicas especializadas, como la perspectiva y el modelado de formas con la luz y la oscuridad. (Parsons, 2002, p. 82).

Poco a poco se sumergirán todos en el dibujo del natural y no saldrán de su asombro cuando a través de la perspectiva y el claroscuro obtengan el volumen, ¡la tercera dimensión!; cuando el dibujo parece que se sale del papel. Y uno se pregunta por la imperdonable miseria y mezquindad que supondría dejar que los niños llegaran a adultos sin haber pasado, aunque fuera una sola vez, por esta experiencia; por este “poder”. Dejándolos *fijados* para el consiguiente timo de la estampita:

Como regla general, por lo menos en Occidente, los niños empiezan a dibujar menos frecuentemente a medida que se hacen mayores. La habilidad para dibujar no es muy apreciada y, a su debido tiempo, se les plantean otras demandas más insistentes. Aquellos niños que siguen dibujando generalmente alcanzan un determinado nivel de competencia técnica, aunque no se acerquen al nivel alcanzado por el escolar chino medio. Sin embargo, en la adolescencia, se puede producir una nueva síntesis: el joven une entonces su facilidad técnica con una visión más personal, a medida que las obras de arte se convierten en ocasiones para expresar –en un sistema simbólico apropiado al joven- las necesidades, los deseos y las ansiedades importantes. Cuando esta clase de unión productiva puede producirse, es probable que el joven se sienta comprometido y continúe con sus ocupaciones artísticas. Pero cuando (por cualquier razón de índole personal o técnica) no se puede realizar tal fusión, resulta mucho menos probable que el joven siga implicado en las artes, al menos como productor. (Gardner, 1994, p.44).

Para antes de las Navidades se habrán decidido los procedimientos con los que seguir trabajando a la vuelta de las vacaciones. Allí, en el Hort mismo, se hará la lista de los nuevos materiales que se encargarán a Papá Noel o los Reyes Magos. Desde breves manuales técnicos a nuevos utensilios. Para este año se decide continuar con los útiles propios de dibujo (lápices, rotuladores, plumillas, cañas, etc.) y hasta las ceras blandas.

Segunda fase: enero-mayo de 2004

Selección de los elementos del objeto de estudio y proyecto de exposición

A partir de enero, al tiempo que se va experimentando con los nuevos materiales y temática a negociar-, se decidirá un proyecto de trabajo homogéneo que es el que conformará la Exposición fin de curso. Para esta temporada, aprovechando la investigación sobre las paredes y los graffiti, se presentaba la oportunidad de llevar a la práctica la asignatura de Educación plástica y visual tal y como se venía pensando para los institutos de Secundaria: un paseo por la ciudad como “parque natural” de la Plástica y al mismo tiempo “parque temático” de las obras de algunos movimientos artísticos.

- Sensibilización con las calidades y texturas de los materiales naturales.
- Las paredes de la calle erosionadas por el paso del tiempo y el azar.
- La colectividad ciudadana grabando y rayando signos y grafías sin parar.
- Collages y décollages de la publicidad.
- Materiales de desecho y objetos encontrados.
- Los graffiti como expresión creativa y como representación cultural.
- Conocimiento de los elementos y factores de producción de los graffiti.
- Artistas del graffiti.
- Artistas del Informalismo y Expresionismo abstracto.
- Artistas Del Nuevo Realismo.
- Artistas del Pop.
- Nociones de modernidad y posmodernidad.

Ya se ha hecho costumbre que antes de empezar a trabajar, los alumnos y yo tengamos una pequeña charla de unos diez minutos donde, de una manera más o menos encubierta, se aborden prejuicios y vicios que vienen arrastrando de la buena educación general, de casa y de la escuela, y que, en cierta medida, coartan la expresividad. La limpieza los mantiene esposados. Son incapaces de empezar un dibujo donde haya una manchita o un rasguño. Quisiera que vierais cómo arrancan las hojas del bloc...porque apenas les han caído unas cagaditas de pájaro o unas simples migajas del bocadillo. Se miran de reojo cuando les digo que la roña consentida también es arte. Y por supuesto, dudarán en si me estoy quedando con ellos cuando les animo a continuar el dibujo...a pesar de las manchas del almuerzo o de la tinta china. Algunas veces les digo que son todos más cursis *que ná* y nos partimos de la risa. Incluso puedo inundarles con fotografías de *la pinta* que llevamos los artistas al trabajar.

También les llevaré reproducciones de obras de monstruos como Leonardo o Rafael para que observen la cantidad de fallos y tanteos que hasta ellos mismos tenían. Lo poco que usaba el borrador. Intento que piensen en una mente *que busca*. Les muestro reproducciones de Miquel Barceló: la gracia y el protagonismo de sus manchas; las sugerencias de sus goterones. Intento que deduzcan una mente *que encuentra*.

Para la mayoría de los chicos, y de la gente, esto del dibujo es una línea continua que surge limpia y uniforme, movida por un don...que puede representar cualquier cosa. Tal vez una fijación de aquellos cuadernos de *colorea sin salirte*. Hablamos de todo ello. Se fundamenta la observación de las imágenes plásticas. Se fundamenta la observación del entorno. Se fundamenta el arte actual. Se fundamentan las vanguardias y, de pasada, se alude al eclecticismo de la posmodernidad. Se fundamenta el graffiti.

Percepción y análisis del objeto de estudio

El ojo humano no es una cámara fotográfica, ni un espejo que refleja la imagen de las cosas, es una ventana abierta al mundo, por medio de la cual el sujeto se pone en contacto con su contexto vital. Ver, para el sujeto, implica a su vez conocer, y comprender la información visual, y permite al individuo desenvolverse en el ambiente donde habita.

[...] Cada especie animal lleva en sus genes la impronta “cultural” de contenido visual imprescindible para su supervivencia: ven y perciben al mismo tiempo desde que nacen. En el hombre, por el contrario, para que su visión llegue a ser perceptiva requiere un aprendizaje que el bebé inicia desde su nacimiento (Piaget, inteligencia senso-motriz), que le permite acceder a la comprensión de los signos de la cultura a la que pertenece. (Díaz Jiménez, 1993, pp.19-21).

Una vez llegados al acuerdo de que, ¡por fin!, se iba a tocar el fenómeno del graffiti, cada sábado les llevaría a la clase las fotos realizadas durante la semana sobre el tema. Se mostraban las imágenes, se explicaban y después se dejaban los álbumes sobre los bancos de piedra para su manoseo y consulta. Se hacía bastante hincapié en la percepción de las distintas texturas, en los rodales de la suciedad y en los ritmos de los rotos y agrietados. Tantas y tantas coincidencias con el arte abstracto.

Los reportajes fotográficos sobre las paredes y las piezas de graffiti de la ciudad se harían atendiendo a múltiples consideraciones. Unas, para ilustrar las descripciones del graffiti *hip hop* (tipo de obra, zonas de actuación, etc.); otras, interesadas en la propia materialidad de las paredes y cuanto allí hubiese podido ocurrir, pintadas y elementos constituyentes (punto, línea, color, textura...) y otras, atendiendo a las ineludibles características formales del encuadre a fotografiar (composición, equilibrio, centros de interés, ejes de tensión...) Y también, algunas veces, recurriendo a la astucia de enfocar estructuras puramente abstractas que obliguen a contemplar sin distracción los exclusivos valores plásticos...con independencia de lo representado.

Animado por el inusitado interés que estaban despertando estas imágenes, y el enorme recurso didáctico que suponían, fui captando –en mis disparos- detalles cada vez más “pedagógicos” de la materialidad de las paredes y el mestizaje de los dibujos, los grabados, las firmas y hasta el rastro dejado por la baba de los caracoles. Podía hablarles de arte o no. Pues veía que tenían más que suficiente con el sólo atractivo de las imágenes, con la plasticidad de la realidad misma. Se notaba la curiosidad por los hallazgos. De alguna manera se sentían ufanos de reconocer todo aquello. Fragmentos de cosas que no habían visto nunca, pero que sabían eran verdad. Representaban la naturaleza: “Lo que uno ve es una parte fundamental de lo que uno sabe, y la alfabetidad visual puede ayudarnos a ver lo que vemos y a saber lo que sabemos” (Dondis, 2000).

Catálogos, revistas, láminas y libros de Arte acampaban por los bancos y mesas plegables y surgían comparaciones: “La verdad es que no estaban tan locos los pintores esos del informalismo y el nuevo realismo; a fin de cuentas se comportaban como *el natural* “. También asomaba algún álbum con fotos de cuadros del profesor: “Lleva razón, el tío es un auténtico guarro: pinta la mugre, la suciedad, lo vulgar y lo mal hecho, ¡Dios mío...! Aunque eso anima mucho, mira”.

Pero, poco a poco, las fotos de los graffiti irán acaparando la atención. Algunos no podían aguantar más y se ponían a copiar en el bloc las piezas que más les habían gustado: “Cuando los estudiantes alcanzan la primera adolescencia comienzan a tomar conciencia de la relación entre las cuestiones sociales y la cultura visual. Comienzan a dar mayor énfasis a las normas y los hábitos sociales y, en el proceso, cuestionan, a la vez que aceptan, las similitudes y las diferencias culturales”. (Freedman, 2002, p. 60).

Un buen día, en esos diez primeros minutos de introducción a la clase, todo emocionado, les puedo comunicar que había contactado con el mejor grupo de escritores de graffiti, los *PornoStars*, y que estábamos invitados a verlos pintar. Nos avisarían con tiempo. Mientras tanto, continuaríamos con los

trabajos propios del Hort: dibujos del natural, cómic y las tradicionales salidas al campo. En este caso, callejas, fachadas o paisajes del bonito pueblo de Orxeta.

Vinieron más lluvias que nunca; fiestas que coincidían sábado... Y cuando los días eran soleados, nuestros graffiteros resulta que siempre estaban de encuentros y festivales. Esto de los graffiti iba tomando aires épicos. Eso sí, fotos nuevas nunca faltaban; los comentarios y anécdotas tampoco. Y en la espera, una interesante novedad: fanzines y revistas de graffiti que los *PornoStars* me habían dejado. A pequeñas dosis se iba comentando la condición marginal e ilegal de estas realizaciones. Pero, al mismo tiempo, de cómo la moda también utilizaba estos diseños, muchas veces sin su permiso. No había más que ver las últimas oleadas de ropa: todas las prendas escritas.

[...] Galeristas, críticos de arte y museólogos viven (muy bien por cierto) de ponerle precio a las obras y a los artistas que controlan. Viven del dinero que reciben por sus supuestos conocimientos artísticos, siempre tan esotéricos y caprichosos. Pero el arte urbano es incontrolable. Sus autores son rebeldes, egoístas, prepotentes, testarudos, individualistas y gregarios al mismo tiempo. No quieren que les mantengan o que les subvencionen por su cara bonita. Sus obras desaparecen en pocas semanas, se resisten a ser trasladadas a las paredes de una galería si no es por pura conveniencia y se encuentran más cerca del dinámico sector del diseño gráfico o la ilustración que del disecado mundo del arte oficial. El arte urbano es al arte lo que el punk fue al rock. (Campos, 2011, p. 7).

Ah, que no se me olvide: “La mayoría de adolescentes sigue escribiendo tags en las paredes para pasar del Yo estoy en este mundo al Yo soy” (Marlet, 2004).

Producción y exploración

Los dioses volvían a estar con nosotros. Cesaron las lluvias, se acabaron las fiestas en sábado y los graffiteros había vuelto de sus viajes (la verdad es que los tíos éstos se lo tienen bien montado con los encuentros de graffiti que vienen organizando las distintas instituciones y que les sirven para perfeccionarse artísticamente y hacer amigos del mismo “pelaje”; debe ser sano envidiarles):

VAYA CUADRO. No hacen falta adjetivos. Imagina: 80 jóvenes dibujantes de graffiti de toda España en un pueblo recóndito y feo de Gran Canaria *bombardeando* decenas de paredes con 3.000 botes pagados por la Administración durante tres días y con los vecinos y la Guardia Civil...admirando sus evoluciones. Como decía aquel, raro, raro, raro.

[...] Cuando terminan el trabajo, los grupos a concurso residen en dos albergues en los que las noches se alargan en juergas impenitentes. En la del jueves, acudió la policía municipal. Toc toc. “¿Quién es?”. “La policía”. “¡Mentira!”. “¿Cómo?...” A ver, pase la placa por debajo de la puerta”. (Gil, 2004, p. 4).

¡Por fin, se presentaba el sábado de las pintadas! Quedamos citados en las afueras de la ciudad, en su zona de operaciones. Y allá que partimos todos en riata desde el Hort hasta el lugar del “delito”. De camino, iríamos encontrando temas de los que ya habíamos hablado. Cuando llegamos al barranco - esa era la zona-, Rosh, Most, Rois, Hurt, Aito y CMS ya estaban tapando con los rodillos un tramo de pintadas anteriores. Al ser pintura acrílica secaría en seguida. Cada tío realizaría una pieza. Pero integrándose todas en una unidad. Como si pintaran un tren, vamos. Trabajaban a la velocidad del rayo, como si un ‘don’ dirigiera los sprays. Ante tamaña humillación, tendríamos que hablar en clase de los primeros esfuerzos por aprender a hacer la “a”...y la facilidad de ahora. No en balde estábamos ante uno de los grupos más veteranos del Estado Español.

Se fotografió todo el proceso de realización, desde el principio hasta el final. Y al sábado siguiente todas las fotos, ordenaditas paso-a-paso-, estaban en el Hort. Había llegado el momento de hacer algo parecido.

Una experiencia casi ilegal

La experiencia que nos ocupa estaba enfocada a la toma de contacto con el arte contemporáneo que, en definitiva, es el que nos rodea y tiene que engancharnos: los sucesivos “ismos” o rupturas formales que las vanguardias del siglo XX –fauvismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, informalismo, nuevo realismo, pop, etc.- nos fueron dejando; así como sus autores más destacados. Única manera de entender a los “neo” de hoy. Pero también la comprensión del graffiti hip hop como forma artística y cultural urbana, con sus constantes de identidad, grupo, presencia, publicidad, reivindicación, lucha y cripticismo.

Una manera de emular toda aquella realidad que se venía estudiando podría consistir en que cada cual diseñara su nombre, siguiendo alguna de las características típicas del graffiti: hinchado de las letras; tridimensionalidad; o retortijones (estilo salvaje). Pero en vez de hacerlo en una hoja inmaculada de papel, se utilizaría el propio tablero de dibujo. Donde el uso y el sudor, las huellas de las distintas probaturas y los signos automáticos de la distracción habrían ido condicionando esa suciedad que el profesor llamaba “ingrediente artístico”, “calidades plásticas” o “punto de apoyo para la puesta en marcha de la imaginación”. En adelante, en vez de hacerle ascos a esas manchas o restregones se las mirará como superficie plástica. Como *fondo*. Y ese fondo estará “más acabado” cuanto más roña lleve. Cuanto más hubiese *pintado* el paso del tiempo y el azar. Como habíamos visto que ocurría con las paredes. Es decir, interpretar, analizar y crear arte:

No como un conjunto de resultados, sino como obras fruto de un proceso de ejecución, dentro de una metodología artístico-plástica INTEGRADORA, que tenga en cuenta, tanto en la “valoración” como en la “creación”: 1) el artista y su entorno inmediato; 2) el soporte histórico en el que la obra se realizó o se realiza; 3) los elementos formales que determinan tanto la obra propia como las ajenas (color, forma, textura, espacio, luz, etc.) 4) los conceptos básicos (equilibrio, armonía, ritmo, estilo, etc.); 5) su significado y propiedades expresivas ; 6) su función, en su sentido utilitario y cultural y 7) el conocimiento y dominio de las técnicas (pintar, imprimir, modelar, esculpir, tallar, recortar, pegar, construir, etc.). (García-Sípido, Apuntes Curso de Doctorado).

En definitiva, se trataba de poner el nombre de cada cual sobre el sufrido tablero de todo el curso, sin tener que limpiarlo ni lijarlo nada de nada. Provocando el hinchado de las letras...consiguiendo el grosor 3D...o doblándolas hasta el auténtico lío. Buscando el mayor interés decorativo e impacto visual posible. Tal y como los graffiti sobre las viejas paredes. Aunque nuestros trabajos se hicieran con los materiales habituales: rotuladores, tinta china, lápices de colores o ceras. Por supuesto, se apuntó algo de que para el próximo año los graffiteros podrían venir al Hort y dar algunas directrices de cómo apretar las cápsulas de los botes.

Tanto en el proceso de realización como a medida que se iban terminando las “minipiezas”, los trabajos se irían mostrando continuamente al grupo siempre que se considerara oportuna la observación, bien para sugerir ideas como para atar cabos sueltos de todo lo referido en nuestro *marco teórico* o en las *técnicas y fases de ejecución*: tamaño, tridimensionalidad, incorporación de algún *muñeco* en las zonas vacías, compensación de masas, equilibrio cromático, resguardo de franjas y silencios, figura-fondo, variedad dentro de la unidad, incorporación de dedicatorias...y no firmar como si se firmara un cheque. “ En las artes y en el resto de la educación el mejor profesor no es el comparte todo lo que sabe o el que se guarda todo lo que podría dar, sino el que, con la sabiduría de un buen jardinero, observa, juzga, y hecha una mano cuando su ayuda es necesaria” (Arnheim, 1999, p. 95).

Criterios de evaluación

Tal y como se apuntaba al describir las sucesivas etapas del desarrollo gráfico, los adolescentes de esta experiencia estarían en la *Etapas pseudonaturalista* (12 a 15 años aprox.):

En esta etapa el chico puede perder interés por la actividad plástica, se hace crítico de sus dibujos y busca satisfacción en los resultados. Está muy marcada por la crisis de la adolescencia: a) la figura humana es más naturalista y puede llegar a caricaturizarla; b) aparece la perspectiva; c) diferencian perfectamente cerca y lejos; d) ya tienen sentido del color y las texturas; e) sus producciones plásticas pueden presentar cierto amaneramiento y preciosismo y f) acusado interés por el diseño. (García-Sípido, 1997, p. 97).

Es decir, una oportunidad única que tiene la educación artística para ayudar a canalizar complejos de identidad, idealismos y posturas extremas. La libertad creadora será la mejor aliada si hay confianza en lo que se está haciendo. Pero habría que estimular la curiosidad; provocar las ganas de hacer cosas. La ambición de conocimiento a través del saber: saber mirar, saber ver, saber pensar, saber elegir y saber hacer. Importando más el proceso de conocimiento que el resultado. Y el refuerzo.

La bibliografía conductista nos dice que hay refuerzos positivos y negativos, y también formas de castigo positivas y negativas. El refuerzo positivo consiste en presentar un estímulo positivo, por ejemplo, un elogio. El refuerzo negativo es el cese de un estímulo que no gusta: si alguien está siempre insultándonos y entonces haces algo y no llega el insulto, esta conducta tuya se ve reforzada de una manera negativa. El refuerzo acentúa la respuesta que lleva a él; tanto si es positivo o negativo, es algo que sienta bien. Por el contrario, el castigo tiene la intención de frenar el comportamiento que lleva a él. El castigo positivo consiste en presentar un estímulo que no gusta, como un insulto. Un tipo de castigo interesante, pero menos conocido, es el negativo: el cese de un estímulo positivo. (Dejar de hacernos elogios puede ser una forma de castigar.). Como los elogios sientan tan bien, no nos sentimos inclinados a mirar más allá de ellos. Y como pueden ser útiles para controlarnos, los demás tienen poca motivación para ver los costes que suponen para nosotros. Los cumplidos y los insultos nos mantienen en una estructura mental evaluativa [...] (Langer, 2006, pp. 90-91).

A lo largo del curso habrá habido momentos para la desesperación. No todos tenemos las mismas habilidades. Pero el Arte tiene un sinfín de posibilidades abiertas. Incluso basadas en la negatividad, como los dadaístas. Y vale burlarse de lo que se está haciendo y de lo que no. Incluso es posible que conociendo alternativas tan épicas como las de los informalistas se desencadenen ciertas seguridades. El sentido del humor es ingrediente artístico. Vale desdramatizar. Vale desmitificar. La ironía y las parodias del pop. Y hasta podrían llegar mañanas que uno esté desmotivado y no le apetezca hacer nada. Sería la ocasión perfecta para montárselo de espía e ir por el Hort con las manos en los bolsillos viendo lo que hacen los demás. De esta manera también se aprende. Vale copiarse. “Los logros personales se consiguen con perseverancia, no son producto de ningún don natural, el aprendizaje es el resultado del trabajo organizado y persistente, no de un golpe de suerte determinado” (Acaso, 2009, p. 225).

Así las cosas, los criterios de evaluación para los jóvenes artistas de este grupo del Hort del Xocolater, y puesto que están en su tiempo de ocio, podrían ser muy sencillos: su permanencia en el curso; verlos cómplices. Después, los trabajos presentados a la Exposición fin de curso serán los resultados de todo lo que ha pasado, se ha pensado y se ha sentido. Como siempre. “Una conversación (teniendo en cuenta la participación del inconsciente) es una de las mejores formas para averiguar si el estudiante que tenemos al lado ha creado su propio cuerpo de conocimientos o no. (Acaso, 2009, p. 225).

Exposición pública

Pero a la vista de los trabajos, cuadros ya, en la Exposición fin de curso, el profesor podrá cotejar cuanto allí hay con lo que podría haber habido. Siempre se hace. No obstante, independientemente de los

resultados, estará la esperanza de que estos chicos cuando vayan a un museo de arte contemporáneo puedan encontrar la mayoría de las obras...familiares por lo menos. Y en la calle, la oportunidad de seguir recordando esas estéticas, incluso bautizándolas con el nombre del artista evocado, y descubriendo otras. La tolerancia estará ganada:

Todos los tableros se llevaron a enmarcar de la misma manera: una simple varilla negra tipo bizcocho o media caña. Mira por dónde, ya iban a contar con una obrita de arte contemporáneo para la Exposición de fin de curso primero y para su habitación después. Todo un legado que se muestra en los documentales fotográficos siguientes. Pero todavía quedará pendiente la empresa más peliaguda del curso: convencer a papá y mamá de todo lo aprendido:

Graffiti d'amor: Paredes y graffiti

La cosa va a peor. A más barbaridad. Como cada curso, sigo interrogando a las alumnas y alumnos de 12-14 años y, efectivamente, la Plástica apenas se da en Secundaria. Sólo el dibujo técnico. La experiencia artístico-plástica para la "valoración" y la creación apenas tiene tiempo.

En esa imperiosa necesidad de sensibilizar con los elementos formales que determinan buena parte de las obras del arte de hoy, este curso 2003-2004, hemos salido a mirar lo que sucede en la "piel" de las paredes de la calle: sus desconchados, sus manchurrajos, sus palabras y sus imágenes. Y hasta hemos asistido al proceso de trabajo de seis espléndidas piezas de graffiti que los escritores del grupo ilicitano PornoStars pintaron para nosotros. Tíos cojonudos que nos mostraron sin reparos sus constantes de expresión: identidad, grupo, presencia, publicidad, reivindicación, lucha y cripticismo. Al tiempo que se ponía en evidencia que las imperfecciones de las superficies, así como el azar, a veces, enriquecen los resultados. Tal y como les pasaba a aquellos altamiro con los salientes de las rocas. Tal y como apreciamos en algunos cuadros de las vanguardias.

Con el fin de profundizar un poquito más en el concepto, significado y función del Arte contemporáneo, todavía nos ha dado tiempo de conectar con la filosofía y la poética del Arte Postal. Un collage construido con materiales de desecho que viene a configurar una experiencia imaginativa fascinante y una realidad artística nueva y única. Después, se manda por correo.

Como aproximación analógica de todo lo referido, se ha pensado en dibujar o pintar una pieza de graffiti en el manoseado tablero de dibujo de cada uno. Integrando los rayajos automáticos, los corazoncitos y suspiros por Bisbal y Chenoa y los lamparones del almuerzo. Finalmente, para darles carácter de cultura "culto", se han enmarcado todos los trabajos con una "media caña" negra (je, je, ríete tú de lo que se vende por ahí". Felicidades. Juan Llorens. Exposición de la Escuela de Pintura

En los siguientes documentales fotográficos se cuenta en imágenes todo lo referido ya en la narración de los procesos didácticos llevados a cabo en la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater.

Primero asistimos a la clase magistral del grupo de escritores PornoStars en su zona habitual de aprendizaje y ensayos de estilo. Después, a la exposición de los trabajos sobre graffiti realizados por los alumnos y alumnas de la Escuela. De entre 12 y 14 años.

Como otras veces, todo se ha dispuesto para prescindir de los pies de foto. Atentos al desarrollo plástico y al análisis de los resultados. El observador completa la historia.

4.5.2. Lección y desarrollo de piezas de graffiti. Grupo PornoStars. Documental fotográfico

















4.5.3. Trabajos de los alumnos del Hort del Xocolater sobre graffiti (ceras). Documental fotogràfic









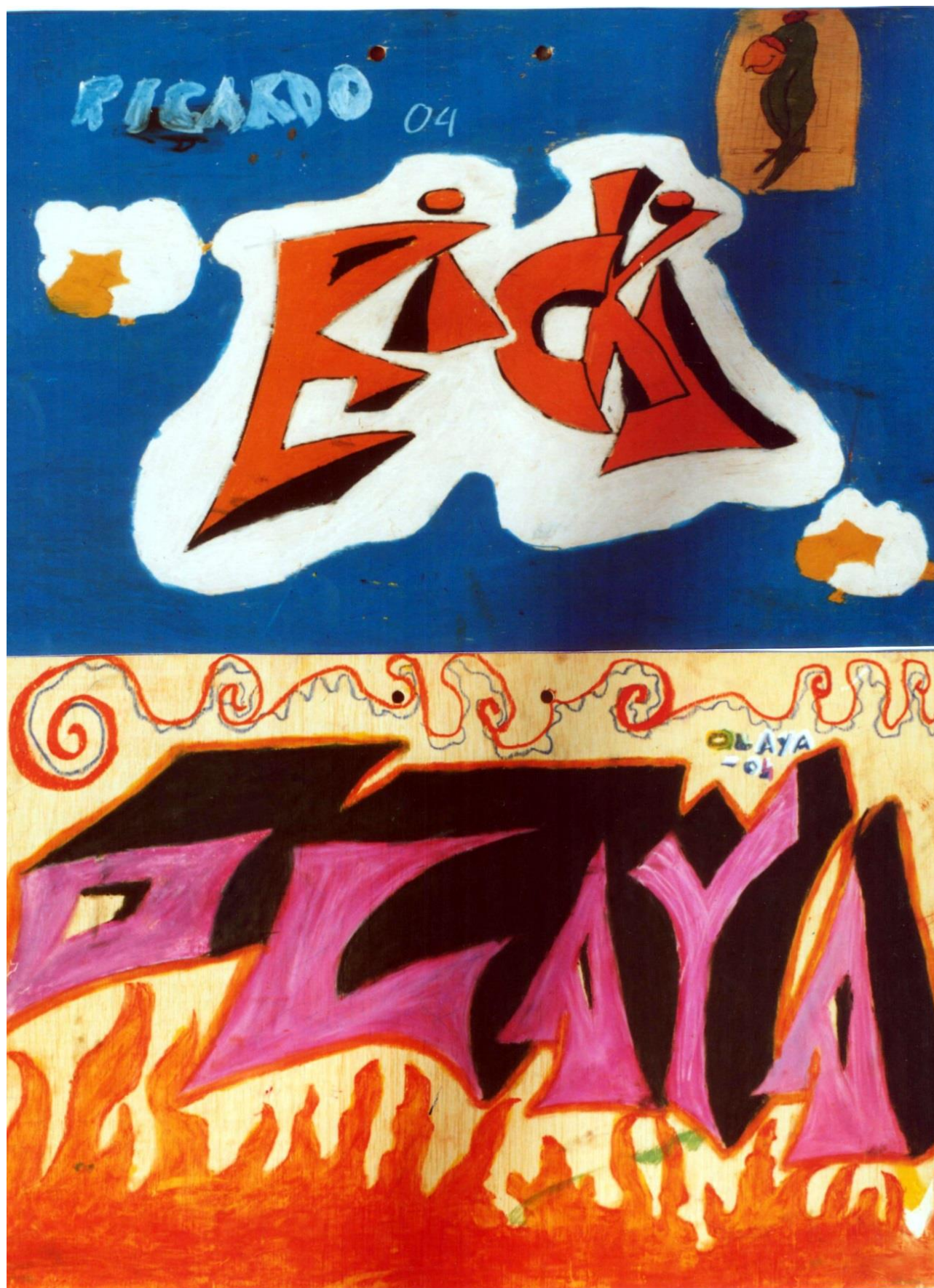






















4.5.4. Escuela se Pintura CAM del Hort del Xocolater. Otras aplicaciones didácticas del graffiti. Estudiantes de 15-19 años

4.5.4.1. Aplicaciones didácticas acorde con los objetivos de la investigación

- .- Conocer, comprender y valorar los contenidos curriculares del área de Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato.
- .- Saber distinguir en la realidad del entorno los elementos plásticos del lenguaje artístico.
- .- Conocer el fenómeno del graffiti y su historia.
- .- Conocer el arte moderno y su historia.
- .- Reflexiones sobre multiculturalidad e interculturalidad. Respeto por la diversidad. Arte e identidad cultural. Posmodernidad.
- .- Conocimiento artístico. Saber mirar. Saber ver. Saber imaginar. Saber hacer.
- .- Sensibilización hacia el arte contemporáneo.

Contenidos a desarrollar para conseguir los objetivos de la aplicación didáctica

- .- El entorno visual cotidiano. Interés por las manchas, las texturas y el paso del tiempo.
- .- Canalización de la rebeldía.
- .- Los graffiti como expresión humana y como expresión artística.
- .- El arte abstracto. Las Segundas Vanguardias.
- .- Adquirir conciencia del origen de las imágenes.
- .- Evaluación del arte desde sus características históricas y técnicas. Crítica.
- .- Significados y propiedades expresivas. Estética.
- .- Conocimiento y dominio de técnicas. Plástica. Taller. ¡La pintura mancha!

Recursos metodológicos para observar e interrogar la realidad. Estrategias cuantitativas, cualitativas y artísticas

- .- Observación participante. Entrevistas-conversaciones.
- .- “Encuesta escrita para alumnos de la ESO y Bachillerato”. Cuestionario abierto.
- .- “Encuesta escrita para artistas urbanos”. Cuestionario abierto.
- .- “¿Qué piensa la gente de la calle?”. Cuestionario mixto.
- .- “Ficha de observación del arte de la calle”. Guía de tipos y estilos.
- .- “Ficha de observación del arte de los museos”. Guía de tipos y estilos.

- .- Hojas de concepto. La anotación de los elementos plásticos descubiertos.
- .- Documentales fotográficos. Exploración de muros y zonas de graffiti.
- .- Documentales fotográficos. Testimonio de las diversas actividades graffiteras.
- .- Documentales fotográficos. Colaboraciones de los graffiteros.
- .- Documentales fotográficos. Experiencias plásticas de corte figurativo.
- .- Documentales fotográficos. Experiencias plásticas de arte abstracto.
- .- Documentales fotográficos. Experiencias plásticas de arte callejero.
- .- Cuadernos de trabajo. Notas de campo.
- .- Análisis de documentos. Revistas, catálogos, fotos, etcétera.
- .- Criterio de credibilidad: “comportamiento prolongado”; una “observación persistente” en el campo y la triangulación de métodos.

Evaluación de resultados. Análisis y reflexión

- .- La evaluación de los resultados de las actividades pedagógicas se realizará cíclicamente a través de todos los trabajos realizados, basados en los contenidos considerados y los que habrán ido emergiendo a medida que transcurría la vida en el campo; teniendo siempre presente, en el análisis, los intereses más acuciantes para el investigador o los colaboradores. En una espiral dialéctica entre la acción y la reflexión.
- .- Exposición pública de las distintas producciones artísticas.
- Introducción y justificación de las experiencias llevadas a cabo durante el curso en los catálogos de las Exposiciones de la Escuela de Pintura.
- .- Informes publicados en la prensa como método de reflexión. Relatos desde el campo. Variables interaccionadas. Contexto social y político.

4. 5. 4. 2. Curso 2006-2007 y Curso 2007-2008. Abstracción/Figuración/Graffiti

En la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater, con el fin de diversificar las experiencias y crear interés en los proyectos, siempre he procurado en mis grupos de trabajo alternar temporadas de técnicas secas –más cercanas al Dibujo- con temporadas de técnicas húmedas – más cercanas a la Pintura-; sin descuidar, por supuesto, las características propias de las edades de los participantes.

Para estas nuevas aproximaciones didácticas referidas al caso que nos ocupa, sensibilización plástica a través de los graffiti y vicisitudes de las paredes urbanas, contaríamos con estudiantes pertenecientes a la franja de edades comprendidas entre los 15 y los 19 años. Que continuarían con el procedimiento del óleo, empezado el curso anterior aprovechando las circunstancias ideales de estar en un lugar abierto, un huerto de palmeras... ¡donde no mancharíamos nada! Tal y como viene siendo habitual en la Escuela, por sus

condiciones especiales de estar al aire libre, el enfoque general de las actividades casi siempre será de corte naturalista e impresionista. Así pues, el contexto temático acordado para este año por la dirección de la entidad patrocinadora y los profesores - de cara a la Exposición fin de curso - sería “El agua”. Formando parte de las campañas de concienciación sobre la escasez del agua que venía llevando el departamento de Obras Sociales.

Dentro de nuestro grupo acordamos dos opciones: 1) La representación de unas ramitas de almendro en flor a remojo, en garrafones de plástico de agua mineral, partiendo de fotografías; y 2) La paciente observación y copia de una reproducción de *Los nenúfares*, de Monet, pintor más votado. (El experimento se había hecho como sigue: Puse sobre una mesa improvisada cuatro libros de pintores – Cezanne, Gauguin, Monet y Van Gog- y les propuse a los 42 alumnos de entre 13 a 19 años que, después de repasar detenidamente las reproducciones de los libros, pusieran en un papelito los dos autores que más les habían gustado por orden de preferencia. Resultados: Monet, 33; Van Gogh, 30; Cezanne, 14 y Gauguin, 7).

Y ahora, habrá que decirlo

Los que eligieron las ramitas de almendro se salvaron en los resultados tan exitosos por ese puntito de “primitivismo” que otorgaba a sus trabajos cierta gracia tan expresionista. Habían mirado la fotografía...habían captado el motivo...y simplemente habían intentado reproducir lo que veían. Cosas de la percepción. La belleza de la creación vendría dada por cómo resolver esa realidad natural en realidad pictórica, en realidad plástica...Pero esas dichas ramitas y los brillos del garrafón tenían desesperados a todos. Pasaban los sábados y aquello se hacía eterno. Me sentaba en su sitio...les cogía la paleta...pegaba algunas pinceladas y les hablaba de la paciencia del cazador, de la paciencia del pescador y de la paciencia del pintor. Yo mismo les llevaría a clase cada sábado los sucesivos avances de un cuadro como el suyo que me había puesto a hacer en casa en un evidente trasfondo de culpabilidad y solidaridad.

Quienes optaron por la copia de cualquier reproducción de *Los nenúfares* de Monet, lo harían a partir de una monografía del artista donde las reproducciones fuesen de lo más claras y se percibiesen nítidamente las pinceladas y los restregones sobre la tela. Tenían que “mirar” y “ver” tal y como se venía preconizando con las paredes urbanas. Pero aquí sí que iba a darse la hecatombe. En su búsqueda de realismo objetivo apenas distinguían lo que había. No “leían” los elementos plásticos de la superficie del cuadro. Ni se daban cuenta de si las pinceladas eran aguarrasadas o empastadas; si iban de arriba abajo o de izquierda a derecha; si habían trazos sueltos... ¡Dios mío, no sabían “ver” pintura! Después, los asuntos de la perspectiva: las hojas de los nenúfares salían casi redondas...y no se achataban a medida que se alejaban. Menos mal que me habían pillado el truco: irían despacito, charrete va y charrete viene, y antes o después llegaría yo y les cogería la paleta...estructuraría todo aquello...y, mientras tanto, tendríamos una larga conversación sobre la realidad de la asignatura de Educación Plástica en el instituto. Y veías que disfrutaban de verdad aceptando los efectos plásticos: esos grumitos amarillos para representar la luz; esos restregones verticales para los reflejos del agua; esos planitos blancos para las flores; esas serpentinas rodeando las hojas... ¿Serían capaces de mirar así las paredes de la calle y reforzar lo aprendido?

Signifiquen lo que signifiquen y las perciban y reaccionen como quiera que sea sus contemporáneos, las obras de arte están preñadas de propiedades latentes que únicamente se revelarán y serán apreciadas más tarde, a través de modos de conciencia que esos contemporáneos no pueden haber imaginado. [...] Los expresionistas abstractos descubrieron en la obra tardía de Monet, mucho después de que el impresionismo pareciera el estilo de otra era, distanciado por la modernidad y pasado de moda, una anticipación exacta en escala y espíritu de sus propios imperativos pictóricos. [...] Lo que vemos en arte depende en grandísima medida de lo que vemos en otro arte. (Danto, 2003, pp. 95-96).

Tal vez sea el momento de referir algo que viene proliferando en los talleres de Pintura de la pedagogía social y que no será de lo más oportuno en estos primeros momentos de sensibilización plástica, se trata de acudir a las clases cargados de “modelos” salidos de la impresora más o menos curre del ordenador. En estas imágenes sacadas de Internet (sin entrar en consideraciones de buen o mal gusto o de calidad artística que también se debería tratar), tanto los diseños o motivos como los elementos plásticos pierden textura y aparecen planos cuando no destruidos por los dichosos cuadraditos (píxeles), aspectos que el aficionado no considera simplemente llevado por el impacto del “tema tan bonito”. Las imágenes están disueltas en un polvillo harinoso que difumina cualquier atisbo de textura natural o trazo humano. Y, ¡atención!, esas características tan “pastel” están condicionando muchos resultados en las experiencias plásticas. Razones de peso para acudir cuanto antes a la materialidad de la plástica y el arte de la calle. Al tacto de las texturas. A los pintores todavía nos llaman la atención los vigilantes de las galerías y los museos cuando, sin poderlo remediar, se nos va el dedo... a la piel de los cuadros. A la caricia.

En la pintura, la plasticidad se logra mediante una sensación de movimiento, tanto hacia el interior del lienzo como fuera de espacio anterior a la superficie del lienzo. En realidad, el artista invita al espectador a hacer un viaje dentro del ámbito de lienzo. El espectador debe moverse con las formas del artista, hacia dentro y hacia fuera, por debajo y por encima, en diagonal y en horizontal; debe seguir la curva de las esferas, atravesar túneles, deslizarse por pendientes a veces, realizar una proeza aérea volando de punto en punto, atraído por algún imán irresistible a través del espacio, adentrándose en los lugares más recónditos y misteriosos, y, si el cuadro es acertado, hacerlo a intervalos variables y relacionados entre sí. Este viaje constituye el esqueleto, el marco de la idea. Debe ser, por sí mismo, suficientemente interesante, sólido y estimulante. Que el artista pretenda que el espectador se detenga en ciertos puntos y quiera obsequiarle con tentaciones especiales en otros es un factor adicional que ayuda a mantener el interés. De hecho, el viaje tal vez ni siquiera se realizara de no ser por la promesa de tales favores especiales. [...] Si no realiza el viaje, el espectador realmente se pierde la experiencia esencial del cuadro. (Rothko, 2004, pp. 77-78).

Pues bien, en este contexto de pintura al óleo y pretensiones figurativas se intercalará esta nueva aproximación a una experiencia didáctica alrededor del graffiti y sus superficies urbanas. En la búsqueda de nuevos recursos para el área de la educación plástica.

Planes de trabajo. Primera temporalidad: enero 2007-mayo 2007

- .- El estudio se realiza paralelamente a las actividades habituales de la Escuela de Pintura al aire libre. Técnica del óleo y trabajos de corte figurativo-naturalista. Tema: “El agua”.
- .- Reparto y recogida de los distintos cuestionarios elaborados para la investigación: “Encuesta escrita para alumnos de la ESO y Bachillerato”; “Encuesta escrita para artistas urbanos” (Anexo 4) y “Qué piensa la gente de la calle” (Anexo 5). Análisis.
- .- Realización de una obra abstracta y de un diseño de graffiti por cada alumno/a, en un tablero normalizado (60 x 60 cm.) y sin instrucción previa. Lo que dicte la intuición.
- .- Conversión de la clase en un equipo de investigación sobre educación plástica. La serie de televisión “House” encantaba a todos por lo *hijoputa* del jefe y la juventud del equipo investigador: ya teníamos modelo.
- .- Registro en el cuaderno de trabajo del investigador de cualquier manifestación escrita o plástica. Del investigador o de los participantes. Nos daría ánimos.
- .- Salidas a las zonas de graffiti. Presentación de la chuleta-guía “Ficha de observación del arte de la calle” (Anexo 2). Instrucciones para su utilización como herramienta clasificadora. Ensayos de selección de fragmentos de pared con un visor o marquito de cartón; también con la pantallita de la digital. Para

finalizar, la obtención de una vasta colección de fotos sobre los distintos tipos de graffiti o arte urbano. Y semejanzas de fragmentos de la piel de las paredes con obras de artistas reconocidos.

.- Salidas a los museos o galerías de arte contemporáneo. Presentación de la chuleta-guía “Ficha de observación del arte de los museos” (Anexo 3). Instrucciones para su utilización. Identificar obras con aspecto parecido al de los recuadros seleccionados de las paredes urbanas y de las imágenes tomadas. Relacionar y reflexionar sobre las similitudes estéticas encontradas. Seleccionar y fotografiar esas semejanzas.

.- Emplazamiento para el próximo curso y finalización del plan previsto.

Esta temática sobre el agua especialmente desarrollada por mi grupo, el impresionismo nunca falla, sería muy valorada por el público espectador en la Exposición de la Escuela de Pintura. Pero es que, además, los cuadros en esta ocasión llevaban bastante mano del profesor, algo no habitual en la Escuela pero muy común en la pedagogía de adultos. No obstante, habrá que referir una actitud diferente en estos jóvenes respecto a la contemplación de la metodología del modelado; sólo había que escuchar los comentarios en voz alta de cuantos estaban mirando mi proceder. Notabas una curiosidad indescriptible. Lo que me hacía pensar en tanta literatura referida a la creatividad por la creatividad. Tantas directrices desconsiderando la copia y enfocadas a la manifestación apresurada de la creatividad y la personalidad...sin haber pasado por una sensibilización previa.

Graffiti d’amor: El agua

...el grupo de chicas y chicos de 15-20 años han pintado al óleo dos variantes de homenaje: el concienzudo estudio de unas ramitas de almendro en flor a remojo en garrafones de plástico de agua mineral; o la paciente “lectura” y copia de cualquiera de los cuadros de *Nenúfares* de Monet. La primera propuesta partía de unas fotos que yo tenía hechas para una posible naturaleza muerta y que ahora andaban traspapeladas por el estudio. Toda una crueldad de modelo, por cierto, debido a lo enrevesado de los macisos de pétalos y los dichosos brillitos del plástico del envase. Con el fin de hacerme perdonar en lo posible, yo mismo pintaría en casa este motivo y lo llevaría al Hort cada sábado...para que viesen la solidaridad con la trabajona.

Los que optaron por *Los nenúfares* pensando que estaban chupados de dibujo, se las tuvieron que ver con lo indecible. Pues el gran Monet, en su afán de descomponer las formas en colores y luz, ya casi había llegado a la abstracción. Los jóvenes artistas en cambio, en su dilatada costumbre de “perfilar”, han tenido que llevar mucho cuidado en que sus hojas flotantes no quedaran como auténticos “ovnis”; sobre todo si no resolvían bien los reflejos del agua. Y uno los envidiaba a rabiarse por esos maravillosos momentos en que, por primera vez, estarían conectando con las “manchas”, las “veladuras”, los “empastes” y los “grafismos” del Impresionismo. Aquellas gozosas lecciones de tanta felicidad para el ojo.

Y así, en este contexto de pintura naturalista que corresponderá al gusto de estas edades, se ha emprendido también, este curso, un acercamiento al arte abstracto y el arte del graffiti. Investigación que terminará y se mostrará el próximo año. Juan Llorens. Exposición de la Escuela de Pintura.

Planes de trabajo. Segunda temporalidad: octubre 2007 – mayo 2008

.- Planificación de la programación general del curso: óleos y producciones naturalistas. Tema: “Nuestra tierra”

.- Prácticas de observación de las paredes urbanas y cuadros de los museos. En cantidad y profundidad.

.- Análisis comparativos entre los descriptores de las “Fichas de observación del arte de la calle” Anexo 2) y los descriptores de las “Fichas de observación del arte de los museos” (Anexo 3).

Ficha de observación del arte de la calle: a) Rellenar con fotos de paredes o graffiti los recuadros perfilados; b) Marcar la tipología y morfología de las pintadas, piezas de graffiti o arte urbano consideradas; c) Identificar el parecido de los fragmentos fotografiados con la obra de alguno de los protagonistas de las Segundas Vanguardias, referidos en la Ficha de observación del arte de los museos; y d) Bautizar esas imágenes con el nombre del artista relacionado.

Ficha de observación del arte de los museos: a) Rellenar con reproducciones o fotos de obras de las Segundas Vanguardias los recuadros perfilados; b) marcar el artista considerado; c) Poner en relación este estilo con las fotos de la Ficha de observación del arte de la calle. Ambas fichas recogen los mismos datos: “Análisis comparativo nº”; “Nombre”; “Edad”; “Nivel de estudios”; “Curso” y “Fecha”.

.- Hojas de conceptos. Provenientes de los conocimientos de Plástica de cada participante al analizar las dos imágenes relacionadas –en el “Análisis comparativo nº”- de las dos Fichas de observación.

.- Imágenes de la calle: descripción de materiales y técnicas de expresión descubiertas en el fragmento de pared fotografiado. Asimismo, referir y definir los conocimientos de Plástica considerados al hacer el disparo con la cámara.

.- Imágenes de obras de los museos o galerías de arte: Definir y referir los conocimientos de Plástica puestos en juego por el artista para realizar su obra. Sin olvidar que la materia física con que las obras actuales se manifiestan, se halla íntimamente ligada a las actitudes que las originan y los conceptos que expresan.

.- Contactos del Equipo House con escritores de graffiti y artistas de galería.

.- Entrevistas-conversaciones con los estudiantes-investigadores.

.- Nuevo cuaderno de trabajo

.- Por último, realización de otra pintura abstracta y otro diseño de graffiti por cada estudiante. Con los mismos materiales y medidas que el curso anterior.

.- La unidad de valoración y totalidad expositiva serían los cuatro tableros juntos: los dos graffiti y los dos abstractos. ¿Habrían diferencias?

Pero algo iba a ocurrir este último curso: a) Algunos alumnos de curso anterior no se habían matriculado este año; b) Los nuevos alumnos tenían que hacer el primer abstracto y el primer graffiti que ya tenía hechos los del curso pasado; c) Los abstractos se hacían rápido, pero con los graffiti se tardaba demasiado; d) Las ausencias por estudios y exámenes son muy frecuentes a estas edades; e) Había que acabar los paisajitos de la salida al pueblecito de Orxeta (del curso anterior) y algún que otro encarguito familiar; f) La copia de los cuadros temáticos de este año –un cuadro de palmeras de un pintor local (Sixto Marco) o un cuadro de palmeras de un pintor alicantino (Emilio Varela)- iba a comerse la mayoría del tiempo disponible; y g) Otros, propios de la edad. Así pues, imposible coincidir todos a una para continuar con el plan previsto. Muy bien; se acepta como la vida misma.

Y así lo especificaría en el catálogo de la Exposición de fin de curso. Sin complejos.

En respuesta al tema decidido para este curso 2007-2008, “Nuestra tierra”, quise hacerme el simpático número uno y proponer a los alumnos del grupo “D” (15-20 años) un par de copias fáciles y ya está. Así tendríamos tiempo para salir a ver salas de exposiciones y zonas de graffiti. Escarbé hasta lo indecible entre mis libros y catálogos hasta dar con dos paisajes locales “chupaos” de pintar; uno de nuestro Sixto Marco y otro del alicantino Emilio Varela. Pero qué gran error comparar los intereses de estas edades con los de las personas adultas. En mis treinta y pico años como profesor nunca me había sentido tan odioso como en este curso. A nadie le gustaban las malditas palmeras.

Transcurrían los meses y los cuadritos no salían, sobre todo el de Sixto. Me he pasado todo el tiempo haciendo la “liposucción” a los troncos de cada palmera. Pues todos pintaban los troncos gordísimos y sin atender a la perspectiva. Después, las palmas salían como melenas alrededor de una valona inmensa. Finalmente, pude comprobar que apenas miraban la muestra para trabajar. Pintaban “de oído”, con las orejas chorreando cables o hablando por el móvil. He tenido que intervenir más que nunca con los pinceles y hasta contar mis años de aprendizaje para que no se sintieran tan desanimados. Pero, después de la batalla, creo que han resultado unos paisajes de casa y para casa preciosos. Y un homenaje a nuestros pintores. Tal vez con el tiempo se me pueda perdonar.

Y menos mal que más de la mitad han pasado del tema y de mí. Así la exposición resultará de lo más rica e interesante. El próximo curso vamos a pintar desnudos a manta: “tíos buenos” y “tías buenas”. He visto que es lo que más se lleva en los cuadernos de dibujo libre. Juan Llorens. Exposición de la Escuela de Pintura.

No obstante, también es verdad que los dioses se portarían de maravilla con nuestra investigación:

.- En noviembre, el director del Colegio Casablanca nos brindaba todas las paredes exteriores del edificio para decorarlas con piezas de graffiti. Se alternarían muros realizados por graffiteros reconocidos con muros realizados por graffiteros de la Escuela.

.- De pronto, inusitado interés del alumnado por mis referencias a los cuadernos de viaje, los blocs de apuntes y bocetos y los “black book” del escritor de graffiti.

.- Nuevos encargos de graffiti: esta vez las paredes del Instituto Sixto Marco. Los trabajos se llevarían a cabo, exclusivamente, por los graffiteros de la Escuela y algún que otro invitado.

.- En marzo, el Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Elche me requiere para un taller didáctico sobre una artista local, Pola Lledó, de obra eminentemente abstracta. Sería del 2 de abril al 22 de mayo. Una ocasión única para nuestra investigación sobre el arte abstracto.

.- Otro taller sobre otro abstracto: Ulises Blanco.

Comparado con lo sucedido en aquel curso 2003-2004, con alumnos de 12-14 años, que comentamos en la “Aproximación a una aplicación didáctica del graffiti”, se evidencia ahora en el grupo que nos ocupa de edades más avanzadas, 15-19 años, y con procedimientos técnicos más complejos, los óleos, una mayor lentitud en las realizaciones. Pero una “lentitud” exagerada, producto de una adoración excesiva al realismo fotográfico y un miedo atroz a las características de la pintura: a la mancha, al chorrete, al grumo, al empaste... A los elementos plásticos, en definitiva.

Llegados aquí, tal vez pudiera parecer que las edades que se están considerando ahora, 15-19 años, no fueran las más homogéneas para investigar sobre los asuntos de la asignatura de Plástica y visual de la ESO, 13-16 años, y Bachillerato, 16-18 años, conjuntamente. Pero si ya habíamos quedado que desde los 12 a los 15 años aproximadamente el niño estaba en la *etapa pseudonaturalista*: “En estas edades el chico puede perder interés por la actividad plástica, se hace crítico de sus dibujos y busca satisfacción en los resultados. Está muy marcada por la crisis de la adolescencia” (García Sípido, 1997), no habrá razones para pensar que nos estamos desviando demasiado del campo acotado.

LA APARICIÓN DEL PENSAMIENTO FORMAL: El pensamiento formal emerge cuando la pubertad está avanzada, pero se desarrolla y consolida durante la adolescencia intermedia [primera adolescencia, 11-13 años en las chicas y 13-15 años en los chicos; segunda adolescencia, 13-16 años en las chicas y 15-18 en los chicos; tercera adolescencia, 16-19 años en las chicas y 18-21 en los chicos]. Piaget definió precisamente la adolescencia como el período de las operaciones formales.

El pensamiento formal es *pensamiento reflexivo*. [...]

El pensamiento formal es *pensamiento de lo posible*. Una de las diferencias más significativas entre el pensamiento del niño y el pensamiento del adolescente es el siguiente: el niño subordina lo posible a lo real, mientras que el adolescente (y el adulto) subordina lo real a lo posible.

Cuando un niño aborda un problema se limita a organizar la información que ha obtenido a través de los sentidos externos; se queda en el ámbito de lo que es directamente observable; no piensa en soluciones que estén más allá de los datos reales. En cambio, el adolescente puede traspasar esa frontera abordando los problemas con alternativas que proceden del mundo de lo posible: causas posibles y soluciones posibles. Es ya capaz de formular hipótesis, de contrastarlas con la realidad (experimentación) y deducir consecuencias. Su pensamiento sigue así el método hipotético-deductivo. (Castillo Ceballos, 2006, p. 146).

Oscilando entre las tres primeras Fases de *cómo entendemos el arte*, que postula Michael J. Parsons (2002): “Fase uno: *favoritismo*; Fase dos: *belleza y realismo*; Fase tres: *expresividad*; Fase cuatro: *estilo y forma*; y Fase cinco: *autonomía*”. Máxime cuando ya sabemos que tanto en la ESO como en Bachillerato (según los cuestionarios y diversas conversaciones con los alumnos de la Escuela, procedentes de casi todos los institutos de la ciudad) apenas se da el Dibujo técnico. Quedando el alumnado a expensas de que la suerte les pueda deparar un profesor de Plástica que aúne el dibujo técnico y la expresión plástica. De no ser así, y de no tropezar con nuevas oportunidades autodidactas, se podría permanecer para siempre en ese espectro de las tres primeras Fases. Ocasionando, de paso, todo un ambiente social.

[...] Si se mezclan los dibujos de estudiantes de facultad o adultos de mediana edad con los realizados por chicos de 14 o 15 años, resulta extraordinariamente difícil distinguir los realizados por el grupo de enseñanza secundaria. Esto no es sorprendente. La capacidad de dibujar bien, [...], es una habilidad compleja y no existen razones para suponer que estas habilidades se desarrollan por sí mismas. Como la mayoría de las habilidades complejas, sólo se desarrollan hasta un punto en el curso natural de la experiencia corriente. El desarrollo que va más allá del que provee dicha experiencia requiere esfuerzo y enseñanza coordinados. Por tanto, en las habilidades productivas en las artes visuales, la capacidad de la mayoría de los adultos es igual a la de un chico de 14 o 15. (Eisner, 2000, p. 110).

Así pues, de los 15 a los 19 años, poco habrá cambiado la situación que nos convocaba. Si acaso, la selección natural haciendo de las suyas: los unos más hábiles que otros para el realismo visual. En este caso, la habilidad reproductiva de *Los nenúfares* de Monet; una rama de almendro en flor, a partir de una fotografía tomada por mí; y la copia de un cuadro de palmeras de dos artistas de la *terreta*: Sixto Marco, de Elche; Emilio Varela, de Alicante. Y al observador participante que no se le iba de la cabeza los cuadros que hacía Picasso a estas edades. El potencial que se puede llegar a tener.

¿No será que la propia organización y difusión del arte y la cultura en general, por parte de las instituciones y los gobiernos, el modo de hacerlo, contribuyen a fomentar esa especie de complejo que acaba por alejarnos y marginarnos de ciertas manifestaciones artísticas? [...] Se abren museos, se organizan grandes y populares conciertos, se celebran efemérides y antológicas. A veces se le da tal publicidad que se consigue (como sucedió ya hace unos años) que la gente organice viajes, recurra a toda una flota de autobuses, haga colas desde horas intempestivas...para ver una exposición de Velázquez, cuando nunca antes había entrado en el museo de su ciudad para ver ninguna de sus obras. De pronto es un gran espectáculo que nadie debe perderse. ¿A qué obedece todo eso? No da la impresión de que viendo estos grandes montajes o algunos de esos programas supuestamente *divulgativos* que ofrece la televisión, o con esos espectáculos, todo esto no es más que una especie de concesión muy paternalista y populista, de los gobiernos, que no tiene como sincera intención ilustrarnos o aumentar nuestra cultura sino hacer propaganda de sí mismos (Rovira Sánchez, 2003, pp. 14-15).

Sobre las experiencias alrededor del arte abstracto

La cuestión es bien sencilla, si en los libros de Plástica de la ESO y Bachillerato aparecen cuadros abstractos, ¿algo habrá que explicar! ¿Cómo se miran? ¿Para qué se hacen? ¿Por qué se hacen? ¿Cómo se hacen? Una manera de inferir la situación real en que se encontraban los estudiantes respecto al arte abstracto era pedirles que hicieran un trabajo abstracto sin instrucción previa, lo que su intuición les dictara. Más adelante desarrollarían las actividades previstas en la “Ficha de observación del arte de la calle” y la “Ficha de observación del arte de los museos” (Anexos 2 y 3), y, finalmente, harían otro cuadro abstracto que se pondría al lado del primero. ¿Se habría producido algún cambio después de la sensibilización? ¿En qué?

Desde el punto de vista de la semiología de la imagen, las tendencias del arte del siglo XX –a partir del movimiento cubista- han consistido en un progresivo proceso de destrucción de las funciones representativas de la imagen gráfica y pictórica, y han planteado una nueva concepción de la obra de arte. A las tradicionales funciones representativas de las imágenes, a su función icónica, ha acabado por imponerse el sentido expresivo de las formas, los colores, la materia pictórica y hasta la propia acción implícita en el acto creativo.

[...] Así, los artistas americanos de la llamada *action painting* como J. Pollock, F. Kline, W. de Kooning y los europeos de la *Abstracción lírica* primero, como Wols o H. Hartung, y los del grupo *Cobra*, como A. Jorn, K. Appel, o el español A. Saura después, comenzaron a finales de los años 40 y principios de los 50 a practicar una pintura en la que el acto inmediato de pintar formaba parte del contenido mismo de la obra. De este modo la imagen, la forma y el rigor geométrico del arte concreto de los años 30, fueron reemplazados por el grafismo y el gesto, mecanismos creativos de sublimación del azar, y de los impulsos irracionales y vitales.

En este mismo sentido la doctrina, más que las obras, del movimiento surrealista, fenómeno artístico paralelo al psicoanálisis, había puesto de relieve el valor expresivo y estético del grafismo “automático” a través del cual se manifiestan las pulsiones más primitivas de la personalidad profunda. Este automatismo impregnó todo el Expresionismo Abstracto, llegando a alcanzar muchas de sus obras, como las del americano afincado en Roma Cy Twombly, además de una gran belleza, un misterio y una verdad tan profundos como los que se ocultan tras los grafismos espontáneos de los niños. (Machón, 2009, pp. 113-114).

Hoy por hoy tan sólo podremos analizar las primeras producciones, las intuitivas, ¡pero qué gozada de resultados! Han salido unas obritas limpias de color a más no poder y de un lirismo encantador. Para nada trágicas. Y ni siquiera valdrá la pena señalar si son de chica o de chico, apenas hay diferencias. Y lo mismo respecto a la edad. La exquisitez es general. Nada enturbia nada. Y podríamos jugar a hacer paralelismos con las obras de los monstruos de la abstracción de la Historia del Arte.

Volvía, enfrascado en mis pensamientos, de tomar apuntes, cuando, al abrir la puerta de mi estudio me vi de repente ante un cuadro de increíble belleza incandescente. Me detuve, desconcertado, mientras lo observaba, El cuadro no tenía tema, no representaba objeto identificable alguno, sino que estaba totalmente compuesto por manchas de colores brillantes. Me aproximé más, y reconocí lo que era realmente aquel cuadro: una de mis obras que estaba colocada de lado sobre el caballete...

Ahora tenía clara una cosa: la representación de objetos, del mundo objetivo, no tenía cabida en mis propios cuadros y en realidad los estaba perjudicando. (Kandinski, 1909. Arte Abstracto, 1982, p. 1030).

Una feliz comparación que si acaso sí se podría pedir sería la colocación del cuadro abstracto de cada participante al lado de su cuadro de graffiti: ¿Algo que destacar? ¿Alguna pillada? Pues sí, la sensibilidad personal del artista, la biología de su carácter, la tonada general de los trabajos, la factura de la ejecución, los silencios y las acumulaciones; los espacios plásticos...

Y ahora, detengámonos en algunas manifestaciones entusiastas que han aparecido en nuestro Cuaderno de trabajo:

ALBA (17 AÑOS): *“Mi primer cuadro abstracto no tiene un significado definido para mí. Pero ya Juan me dice: “Niña, ¿tú estás baja de ánimo?” Por lo que imagino que para los demás no es una obra muy alegre. Me ha parecido muy interesante pintarlo. Al principio me quedé bloqueada, no sabía por dónde dar las pinceladas. Me he divertido mucho y ha sido el primer cuadro en que no me he preocupado por su terminado. Me encantaría repetir la experiencia (aunque yo sigo decantándome por el impresionismo).*

SABELA (16 AÑOS): *“Cuadro abstracto. Me ha encantado esta nueva experiencia con el abstracto. Es un modo de dar pinceladas sin timidez, sin miedo a que no se parezca al original que intentas copiar.*

Es muy divertido y una bonita manera de expresar lo que sientes, de volcar con colores todo lo que llevas dentro.

En particular, mi cuadro, es una mezcla de colores, creo que expresa alegría. Aunque alguna me ha dicho que parece una feria, con luces.

Ya tengo ganas de hacer el siguiente abstracto.”

INÉS (16 AÑOS): *“Mi primer contacto con el abstracto ha sido muy entretenido. Me ha dado mucha libertad para hacer lo que me da la gana sin tener que sujetarme a unas “reglas” o una muestra, sino que puedo poner los colores que quiera y dar los brochazos dónde y como quiera.*

En conclusión, me ha dado libertad y eso es algo que me gusta. Creo que mi cuadro significa, por lo menos para mí, la libertad de alguien que no anda muy bien de la cabeza; no sé, liberación de alguien...o la tristeza de alguien que finge ser feliz.

Mientras lo pintaba me fijaba en la música que estaba escuchando, así que pintaba lo que me transmitía la canción, así que no sé...yo pienso que significará algo diferente según los ojos que lo mire. El arte es subjetivo.”

CARMEN (15 AÑOS): *“Mi primera experiencia con un cuadro abstracto fue muy divertido ya que no tenía a nadie detrás de mí diciéndome que no se parece al dibujo que está haciendo. Para mí es una forma de expresar los sentimientos, tu humor, si estás triste o contenta. Tendríamos que hacer más a menudo cuadros abstractos.”*

MARINA (15 AÑOS): *“El abstracto expresa tus sentimientos, un sentimiento. Esta experiencia ha sido fascinante. No sigues una línea recta en la que no te puedas desviar, sino que puedes girar alrededor de todo, o nada. No sería mala idea repetir esto otra vez.”*

ELOISE (19 AÑOS): *“Este ha sido mi primer contacto con el abstracto y la verdad ha sido una experiencia diferente. No sabía cómo comenzar pero una vez dada la primera brochada he sentido libertad. Podía hacer lo que quisiera en el cuadro. Sencillamente me dejaba llevar por mis sentimientos y ritmos de la música. Me he sentido libre, sencilla, a gusto decorando con líneas y garabatos un cuadro que se supone debía de tener sus límites (como cualquier otro tipo de pintura). Pero aquí no, hoy no, hoy era yo misma pintando con mis colores. De veras, ha sido una experiencia relajante y lo que creo y veo que me inspira una vez terminado es una explosión, encerrada en la mente, de ideas que desean explotar como un grupo de colores chillones, los cuales se encuentran guiados por dos límites rosas, los cuales representan esta sociedad tan critica y falsa.”*

IRENE (17 AÑOS): “Mi primer cuadro de abstracto fue bastante divertido, pude expresar y combinar los colores a mi antojo, pude pintar sin tener que mirar a ningún libro o fotografía.

Cuando estaba casi acabado la gente me decía cada uno a algo que les parecía. Fue muy divertido.

También te permite usar diferentes técnicas; yo pienso que deberíamos repetir la experiencia. Me gustó mucho.”

ANDRÉS (16 AÑOS): “Mi primer cuadro abstracto ha resultado una experiencia nueva, muy divertida y entretenida. Lo único que falla es que aún no llego a entender el significado de mis cuadros. Ya se mejorará.”

CARLOS (15 AÑOS): “He hecho el primer “cuadro abstracto”. Un poco muy improvisao pensando en hacer lo más original.”

JOAQUÍN (19 AÑOS): “Yo llegué al “Hort del Xocolater” bastante somnoliento y con resaca. Pinté lo primero que pasó por mi cabeza, intentando darle forma y sentido a medida que lo hacía.

Para mi simboliza el automatismo inconsciente del abstracto frente al trabajo mental de todo arte cocinado.”

Así pues, las condiciones eran de lo más favorables para introducir al alumnado en la Ficha de observación del arte de los museos, ya preparada. Y pegar un barrido por el arte de las Segundas Vanguardias, el informalismo y expresionismo abstracto, que tanto mosqueaba al profano. Después, deparar en el asombroso parecido de estas obras con la realidad plástica del entorno, guiados por la Ficha de observación del arte de la calle. Y ya sabrían un poquito más del arte combinatorio en contraste con el arte reproductor o representacional. Tal vez muy interesante y positivo para los que han nacido con menos habilidades miméticas. Pero, por falta de tiempo, se ha tenido que concluir aquí. La investigación cualitativa es sorprendente y la artística más.

En el dominio crítico los profesores ofrecen importantes modelos, desde el punto de vista educativo, cuando muestran a la clase lo que es un crítico, esto es, cuando hacen el papel de críticos. En la práctica, esto significa que los profesores utilizarán el arte visual – tanto las obras de estudiantes como las de profesionales- como objetos de atención crítica: los profesores, hablarán de estas obras, las compararán y las contrastarán, las analizarán y valorarán esperando las reacciones de los estudiantes.

En el dominio cultural la posibilidad de ofrecer un modelo es, en cierto sentido, más difícil y compleja. [...] No existe prácticamente ninguna forma visual realizada por el hombre que no pueda relacionarse con una corriente de desarrollo artístico. No existe ninguna forma visual realizada por el hombre que no se relacione con la tecnología y los valores de una cultura. Para el estudiante, ver que su profesor describe y analiza estas relaciones, ver que se entusiasma por descubrir nuevas percepciones en el proceso de análisis, es ver el modelo de una mente activa preguntándose sobre las dimensiones culturales del arte. (Eisner, E. 2000 p. 167)

Sobre las experiencias alrededor del graffiti

Primero de todo advertir que los trabajos sobre graffiti que se consideran ahora, en esta experiencia didáctica, pertenecen a una situación distinta a la que tuvo lugar en 2003-2004, cuyo desarrollo se ha registrado ya y que, en cierta medida, correspondía a un graffiti más o menos instruido. Tampoco se olvidará que en aquella experiencia los participantes tenían de 12 a 14 años, algunos de los cuales repiten ahora en el grupo de 15-20 años; y hemos cambiado las ceras por los óleos.

Así pues, aquellas “firmas” en el tablero de dibujo manchado por el uso como metáfora de la pared, no tendrán nada que ver con la propuesta de ahora. Aquellos trabajos estaban condicionados a una instrucción y los de ahora no. De ahí que si los comparamos, llegaremos a la conclusión de que los anteriores eran más graffiti hip hop que los de la última experiencia, con alumnos de 15-19 años de nuevo ingreso; señal inequívoca de que la información si tiene su importancia. Que, a fin de cuentas, es lo que se pretendía hacer visible en el segundo diseño de graffiti del actual proyecto. Pero los malditos óleos nos tenían hipotecados y nunca llegaríamos a la comparación prevista.

En los trabajos de los nuevos estudiantes, desprovistos de información y dejados a la intuición que tenían sobre los graffiti, se observa más bien el influjo de las “marcas” que de las características del graffiti hip hop. Más bien se podrían enclavar en los “logos” del postgraffiti, categoría de arte urbano contemplada en la “Ficha de observación del arte de la calle” (Anexo 2): *LOGOS (MARCAS VERBALES): es la combinación que forman las letras que componen el nombre. Se trata de crear los logos más espectaculares posibles. Sirve de marca de fábrica.*

También se observará la paulatina decantación por las imágenes como sinónimo de graffiti: *CHARACTERS (PERSONAJES): Los personajes surgieron para acompañar a las letras, pero hoy en día son muchos los escritores que basan su obra íntegramente en la creación de personajes. Algunos provienen del graffiti genuino; otros del mundo del arte.*

Respecto a los graffiteros declarados de la Escuela, quisiera que los hubieseis visto a todos apiñados debajo un árbol, como una especie aparte, preparando sus “hazañas vandálicas”: bocetos, planes para la noche, galería de piezas en el móvil...Estarían haciendo de todo menos los cuadros naturalistas estipulados; eso era para las chicas. Resulta curioso ver cómo el graffiti ha venido a dotar a los chicos del “machotismo” que teníamos vetado los que antiguamente nos dedicábamos a estas cosas del dibujo y la pintura encerrados en una buhardilla. Hoy en día el graffitero es un héroe en el patio del instituto y tiene a muchas de las chicas encandiladas alrededor de sus piezas delictivas mostradas en el móvil. Pero eso pueden ser cosas de chicos malos. Y por eso se diseñó el cuestionario “Qué piensa la gente de la calle” (Anexo 5).

Salvando las distancias, vemos cierto paralelismo entre la crisis adolescente, desde su dimensión de proyecto vital y otros proyectos que conllevan renovación y desarrollo en otros ámbitos. [...] Las pretensiones de los adolescentes son tachadas en abundantes ocasiones, de “vivir en la luna”, “no tener los pies en la tierra” o “tener la cabeza llena de pájaros”. Muchas veces, porque serán ideas poco o nada factibles, pero otras, por lo que supone de “impensable”, dado su carácter novedoso e inesperado. Sin embargo, también es cierto que muchas ideas tratadas en su momento como locuras, han sido el germen de grandes hallazgos, trascendentes movimientos sociales y, por supuesto, el origen de importantes corrientes artísticas. Queda manifiesta así la necesidad de una ruptura para la creación, en sentido amplio. [...]

En cierta forma, el temor de los padres hacia esas “fantasías” que expresa el adolescente sería equiparable al miedo de éste ante sus propios cambios. Ambos temores estarían anclados a su vez en el mismo punto: la separación necesaria para el crecimiento. (López Fuentetaja y Castro Masó, 2007, p. 311).

Algo sobre la imprevisible realidad. El diseño emergente

Un curso completo en la Escuela de Pintura abarca desde el primer sábado de octubre hasta el último sábado de mayo: total, unos 32 sábados de clase. Si a estos sábados les quitamos dos por Semana Santa; otros dos por Navidades; otros dos por Fiestas varias; otros dos por salidas al paisaje; otros dos por mal tiempo; otros dos por estudios y exámenes y otros dos porque sí, el resultado real del curso para cada alumno podría ser de $32 - 14 = 18$ sábados de 3 horas. En resumen, 54 horas lectivas.

Este sería el tiempo operativo que los alumnos del último curso 2007-2008 disponían para pintar: a) La copia de un paisaje de palmeras al óleo; b) un cuadro abstracto al óleo y c) un diseño de graffiti al óleo.

Los alumnos del curso anterior, que ya tenían realizado el abstracto y el graffiti, esperarían a los nuevos. A partir de estar todos a la par, repartiría las Fichas de observación del arte de la calle y las Fichas de observación del arte de los museos (Anexos 2 y 3). Se trabajarían un tiempo... Y, finalmente, se realizaría el segundo abstracto y el segundo graffiti. Es decir, esa especie de “pretest- test-posttest” que yo me había montado.

Es muy probable que los cálculos se hubiesen hecho de la siguiente manera: a) Un sábado para pintar el cuadro abstracto; b) Dos sábados para pintar el graffiti y c) ¡Ocho sábados! para la copia del paisaje. Total: 11 sábados. Repartiría las Fichas de observación y las trabajaríamos ¡durante cuatro sábados! Total: 15 sábados. Todavía nos quedaba un sábado para pintar el segundo abstracto y los dos últimos sábados para el segundo graffiti. Pero lo cierto es que las cuentas no han salido: pasaba el tiempo y apenas avanzaban con las copias de los paisajes de palmeras. Y el colmo es que no consultaban la lámina modelo. No “leían” el motivo; trabajaban más bien de “retentiva”: miraban un poquito y ya está. Otras veces las láminas se habían quedado en casa y pintaban de memoria o a voleo, estropeando todo lo que tenían hecho; liándose, sobre todo, en el grosor de los troncos y la superposición de las palmeras. Y seamos francos, si se había tirado una manita a alguien, ¿no sería normal que el resto me estuviese esperando para lo mismo?

Otro aspecto de la enseñanza que a menudo se pasa por alto pero que para mí puede ser extremadamente influyente es lo que el profesor enseña a través de anotaciones mudas que da a los estudiantes. [...]

La utilización del concepto de modelo en la enseñanza es importante porque la mayor parte de lo que aprendemos de los demás lo aprendemos observando cómo funcionan y cómo se sienten cuando lo hacen. A este respecto, la teoría del aprendizaje social afirmaría que la imitación es una de las formas principales en que las personas aprenden a comportarse. ¿Qué ocurre si aplicamos esta noción teórica a la enseñanza del arte? ¿Cuáles serían las implicaciones de esta idea en la práctica? En la educación del arte parecería que el profesor actúa como un posible modelo que ofrece a los estudiantes ejemplos de lo que hacen las personas en el campo del arte. Considérense, por ejemplo, cada uno de los tres dominios del aprendizaje artístico que ya se han identificado: el productivo, el crítico y el cultural. En el dominio productivo, el profesor funciona como modelo cuando se compromete realmente con la creación de arte en la clase. ¿Qué significaría esto en la práctica? Significaría que también el maestro debería trabajar en un problema artístico creativo con los estudiantes; que él, como los estudiantes, debería emprender la realización de arte. Esto ocurre rara vez en las escuelas actuales. Los profesores muestran en muy pocas ocasiones el tipo de conducta productiva que representa la indagación en la realización de arte; sin embargo, la oportunidad de ver a un profesor tomándose en serio un problema de pintura y concentrándose en él podría tener efectos extremadamente influyentes. Podría preocuparnos que un acontecimiento como éste aparta al profesor de los estudiantes; pero aunque esto es cierto, en el sentido de que mientras estuviese pintando o esculpiendo no estaría ofreciendo otros tipos de enseñanza, su actividad mientras está pintando o esculpiendo es, por sí misma, instructiva. Esta actividad ofrece la oportunidad de que los estudiantes vean a un profesor seriamente interesado por el tipo de trabajo que quisiera que los estudiantes aprendieran a disfrutar. (Eisner, 2000, p. 166-167).

Pero estas sentadas delante de su caballete para hacerle la “liposucción” a sus palmeras tan gorditas, producto de restos de infancia, eran decisivas para la investigación. Los alumnos permanecían a mi lado observando la realización y creando una ocasión única para las mejores entrevistas “de modo natural”, refiriendo abiertamente sus clases de Plástica en el instituto y sus opiniones al respecto. Confesaban que nunca habían dado nada de color, perspectiva o valoración. Y ahora el tamaño del lienzo los había apabullado, acostumbrados al tamaño folio. No entendían el arte abstracto para nada, les gustaba el arte que pudiera verse algo. Y los graffiti bien hechos sí que les gustaban. Finalmente, suspiraban por cuánto les hubiese gustado saber dibujar y pintar. Pero, en adelante, a medida que fuesen apretando los estudios, tendrían que dejarlo por completo. Estábamos ante los últimos coletazos de aquel dragón fantástico que los había acompañado durante toda la infancia...y con el que no todos pudieron jugar como les hubiese gustado. “...El papel del investigador en educación artística tiene un fuerte componente de interpretador y

algunos ingredientes creativos no son mensurables ni repetibles. Pero esto no es una buena razón para desestimar las posibilidades de la acción investigadora, teniendo en cuenta el profundo contenido de las artes visuales, pues investigar es, en definitiva, reunir y comprobar datos que muestren evidencias y ordenarlos adecuadamente” (Daud Picó, 2003, p. 42).

Las preguntas más frecuentes sobre la enseñanza del dibujo.

P. Ustedes destacan el trabajo a partir del arte, pero ¿no consiste su método de enseñanza simplemente en copiar al arte?

Corre ese peligro. Para eliminar la posibilidad de caer en el mimetismo pasivo insistimos en que los alumnos trabajen a partir de ideas parecidas a las de los grandes artistas; pero esperamos que, con el tiempo y gracias a la práctica, logren traducir estas ideas en algo propio. Con todo, es una evidencia, para la mayoría de los artistas, que copiar supone un buen aprendizaje artístico. David Hockney tiene esto que decir sobre la cuestión:

Copiar es una excelente manera de aprender a mirar porque es mirar a través de los ojos de otra persona y del modo en que ésta vio algo y lo dispuso sobre un papel. Al copiar, copiamos los trazos de otras personas, cómo sintieron, y se ha demostrado que es un excelente medio para aprender lo que han hecho artistas maravillosos. Hace unos veinte años la idea de copiar desapareció por completo del panorama de la educación del arte británica, no se proponía copiar, ni tan siquiera como una forma de aprender. En cierto modo, la pintura y el dibujo se habían convertido en vehículos de expresión personal, casi en un medio de expresión terapéutico que acaso los aboca a una excesiva interioridad y les hacía perder las sensaciones de las cosas ordinarias. Pero, por supuesto, todos copiamos de un modo u otro. La mayoría de los estudiantes de hoy en día también copian, aunque sea de forma más bien indirecta.

Hay que señalar que Hockney da por supuesto que el tema de la copia tiene que valer la pena. (Wilson /Hurwitz /Wilson, 2004, p. 207).

Se insertan a continuación tres documentales fotográficos. Considerando el encabezamiento de cada uno de ellos como suficiente para no tener que numerar las fotos ni acompañarlas de explicación alguna. El primero de ellos corresponde a las siguientes lecciones de graffiti que el grupo de escritores PornoStars llevó a cabo con los alumnos de la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater durante el curso 2005-2006. Cada alumno había comprado un par de botes de spray para practicar con su manejo por primera vez. Asesorados por los graffiteros. Finalmente, los PornoStars dibujaron los contornos de la frase CRIME IN THE CITY en el muro y todos se pusieron a rellenar las palabras con la pintura que les quedaba.

El segundo documental, extensísimo, completa en imágenes las experiencias plásticas llevadas a cabo en el recinto al aire libre de la Escuela de Pintura y que ya se ha narrado páginas atrás. Trabajos simultáneos sobre la figuración, la abstracción y los graffiti llevados a cabo entre los cursos 2006-2007 y 2007-2008.

El tercer y último documental muestra las páginas abiertas de algunos de los blocs y cuadernos de dibujo de los alumnos y alumnas de la Escuela. De tan sorprendente aceptación.

4.5.5. Manejo y práctica de los sprays. Grupo PornoStars. Documental fotográfico



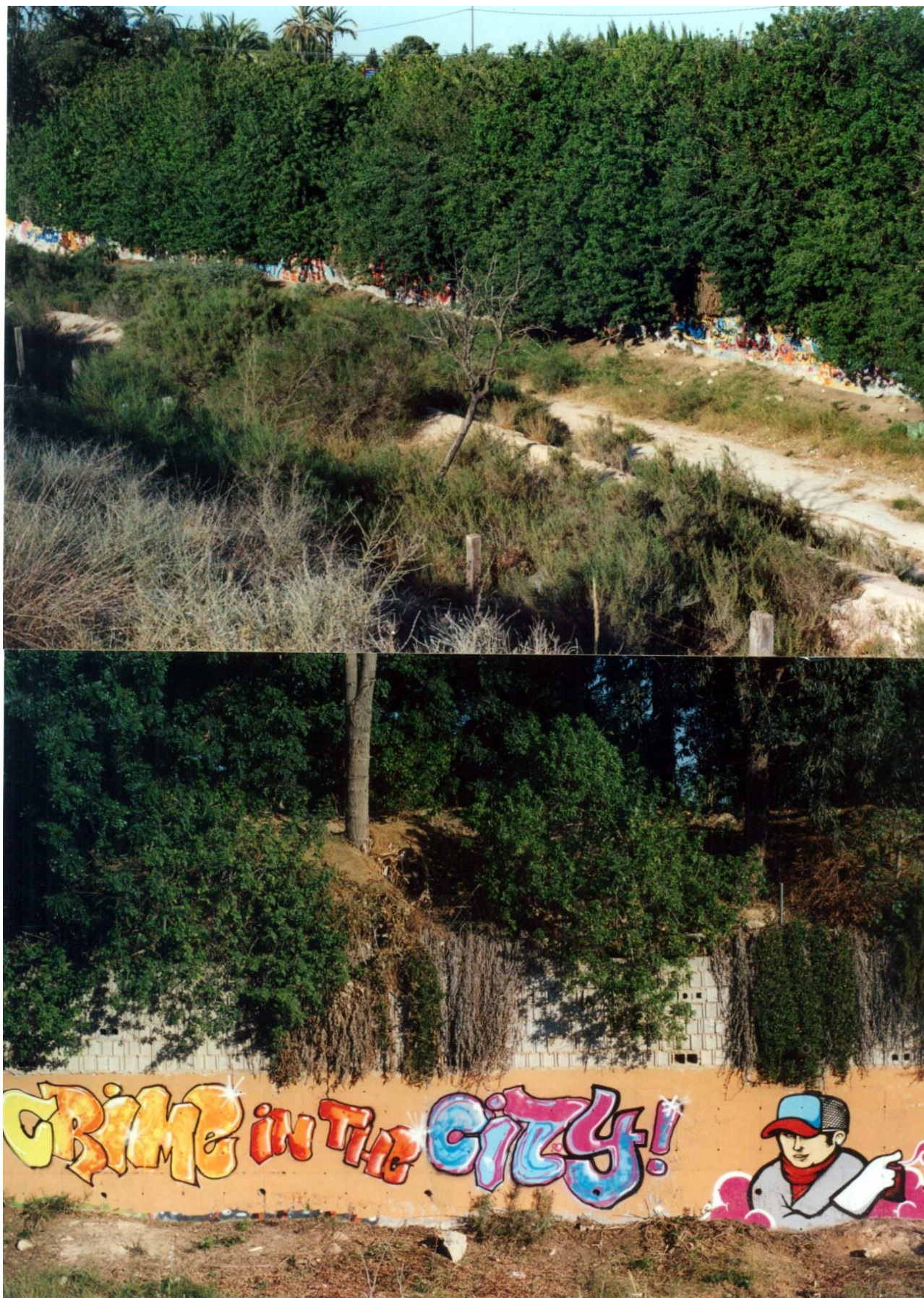














4.5.6. Trabajos simultáneos de los alumnos dl Hort del Xocolater sobre la abstracción, sobre el graffiti y sobre la figuración. Óleos. Documental fotográfico

Trabajos sobre la abstracción y los graffiti



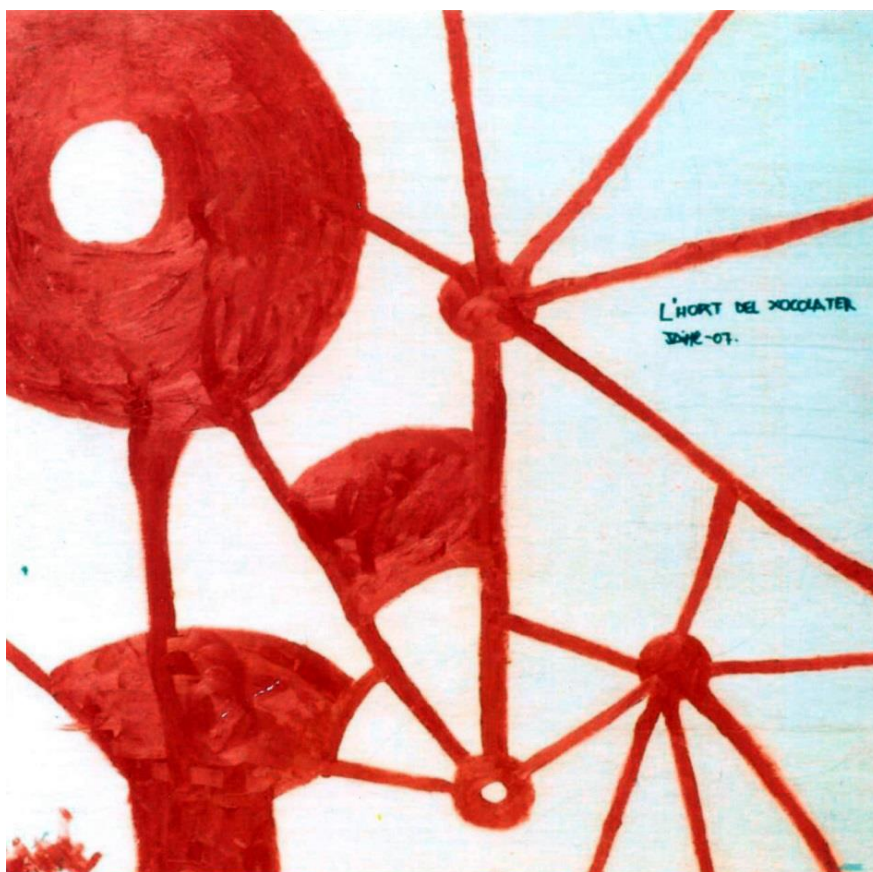
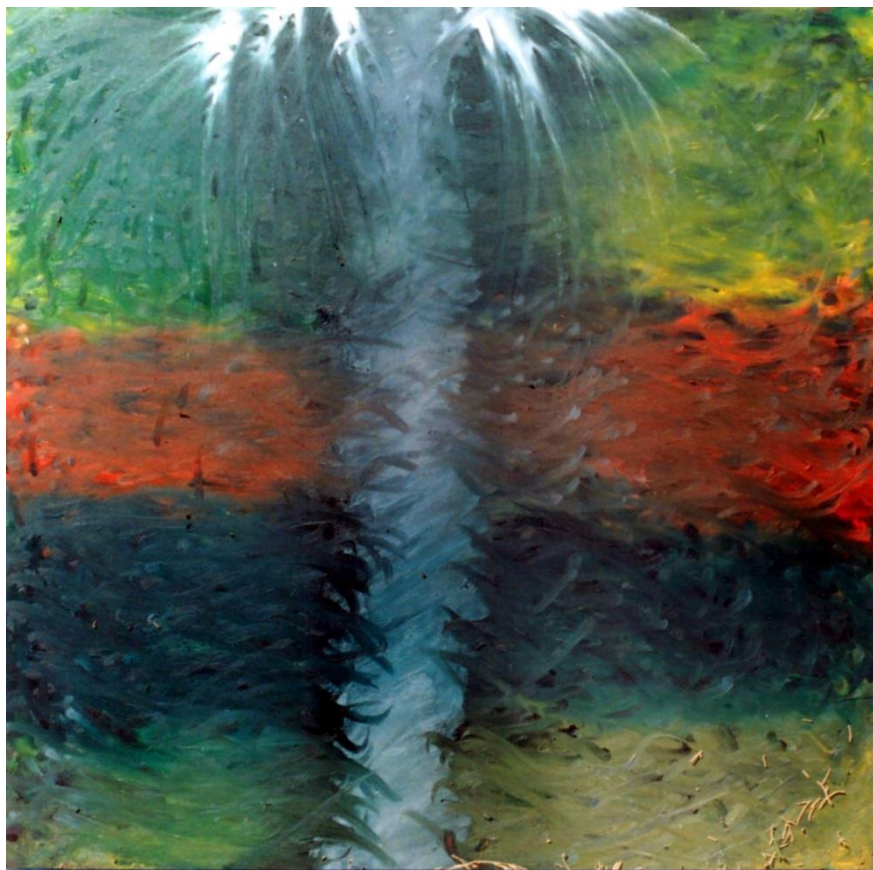




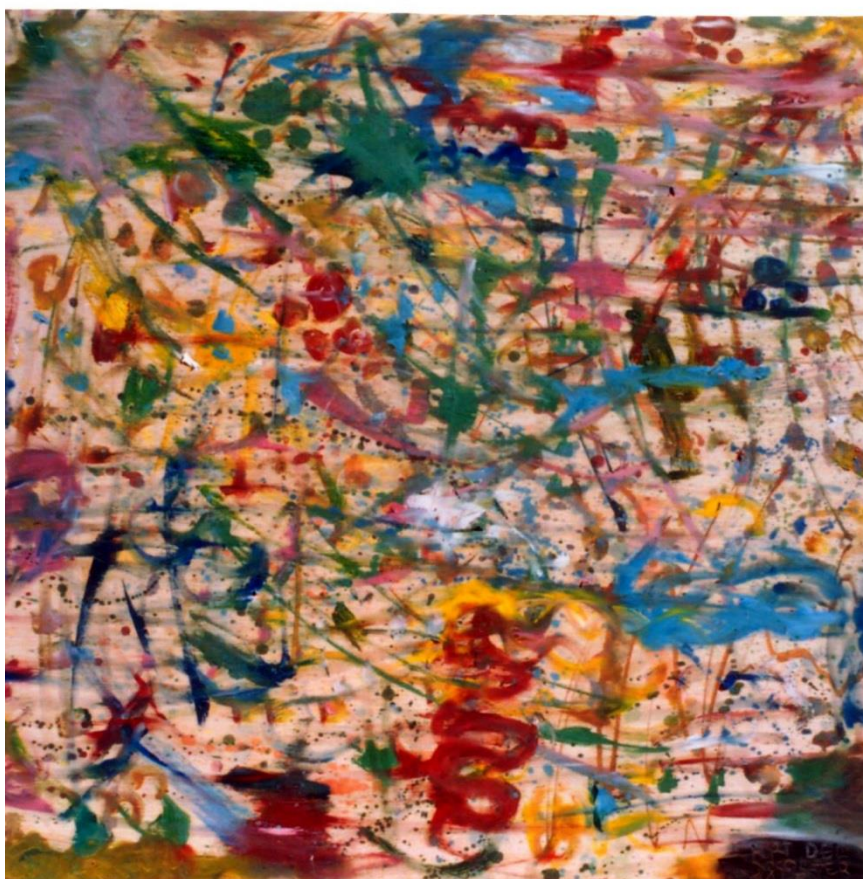
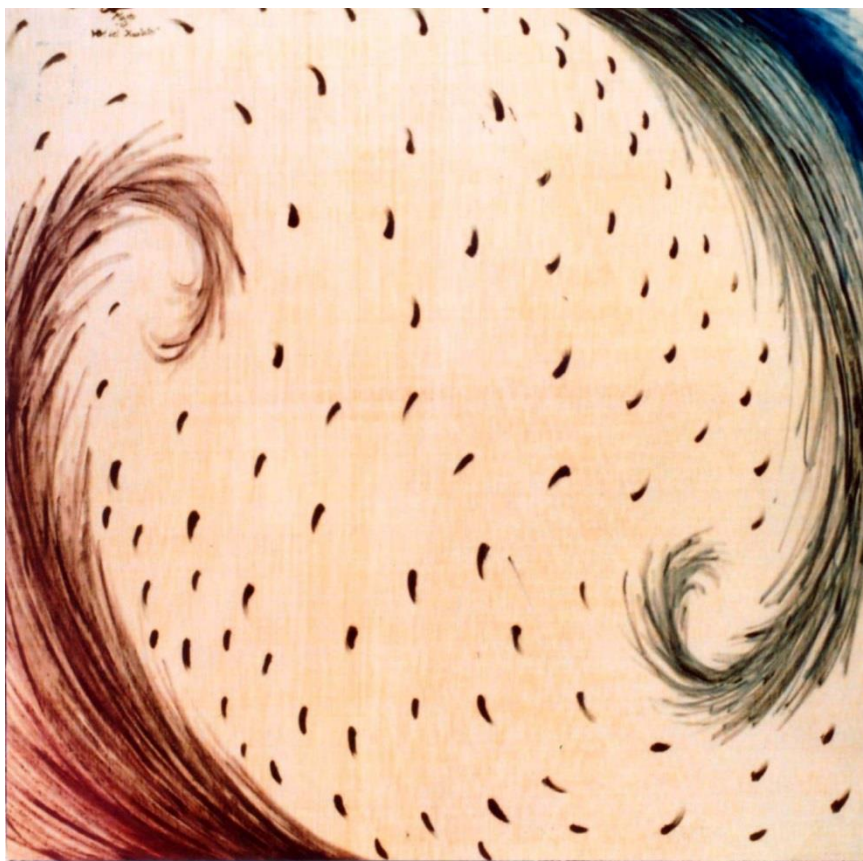






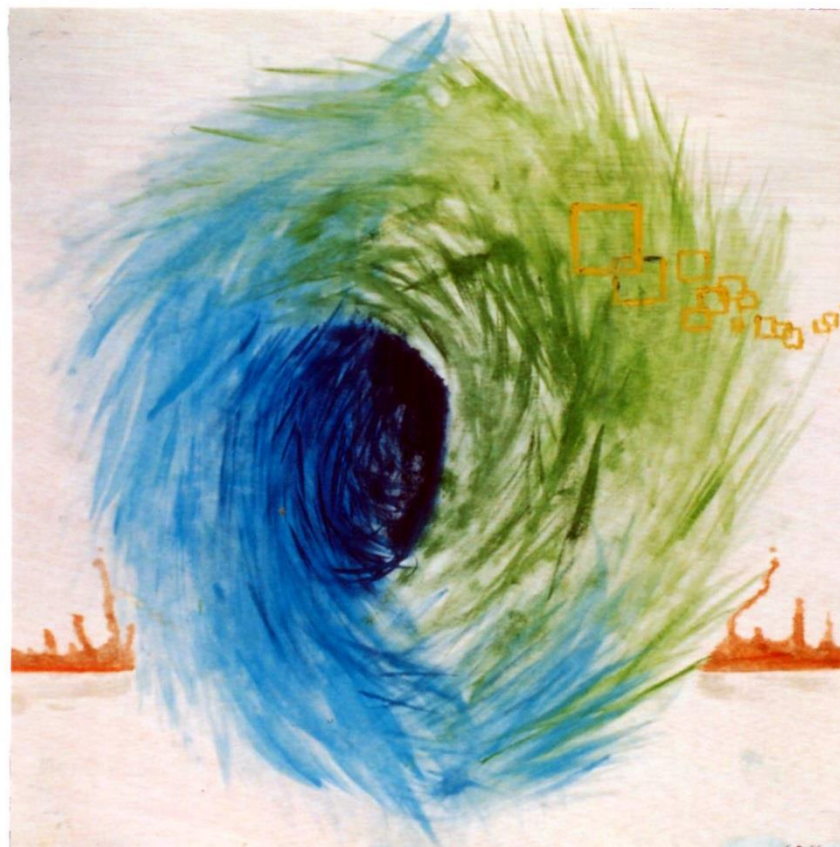
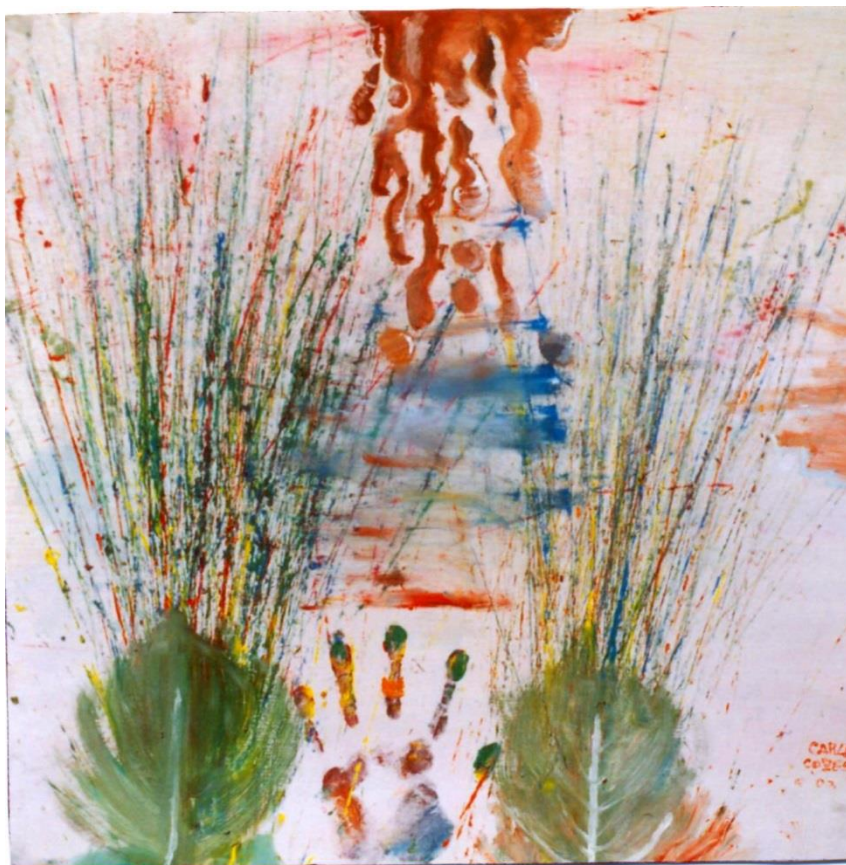














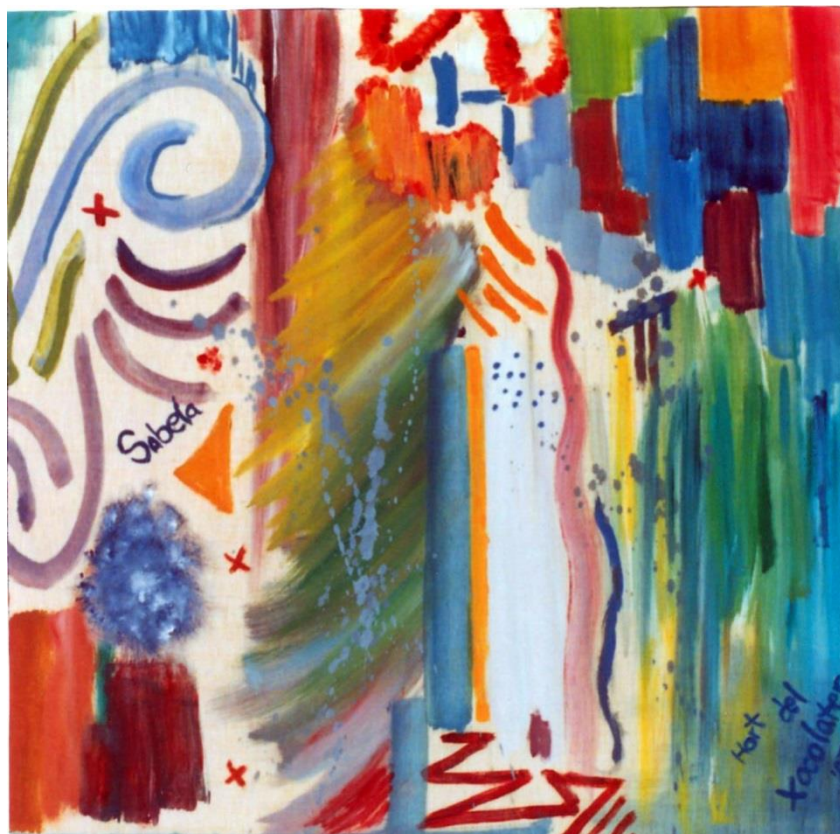




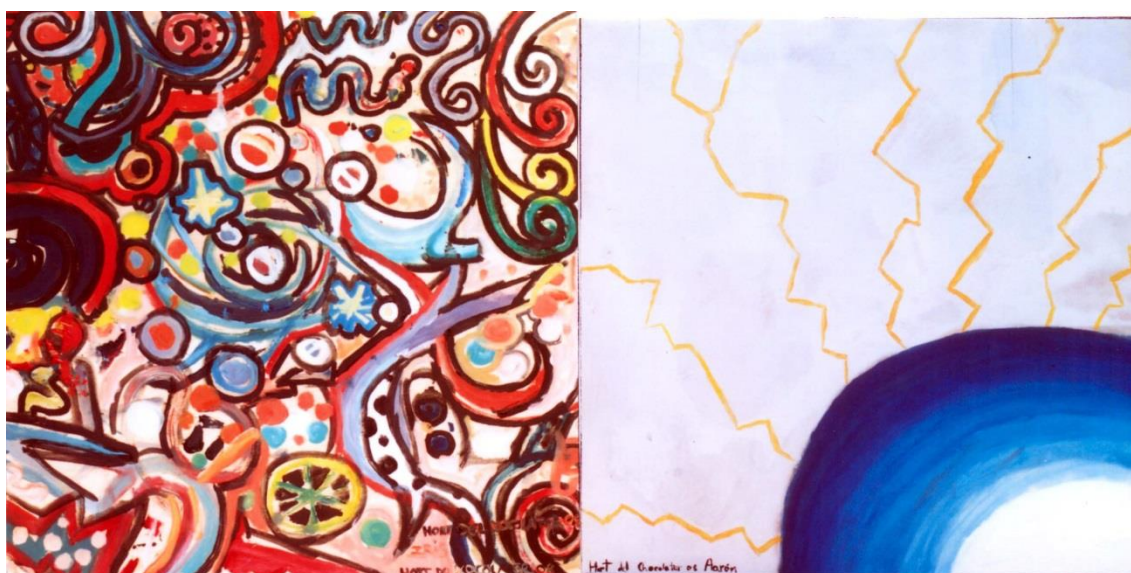


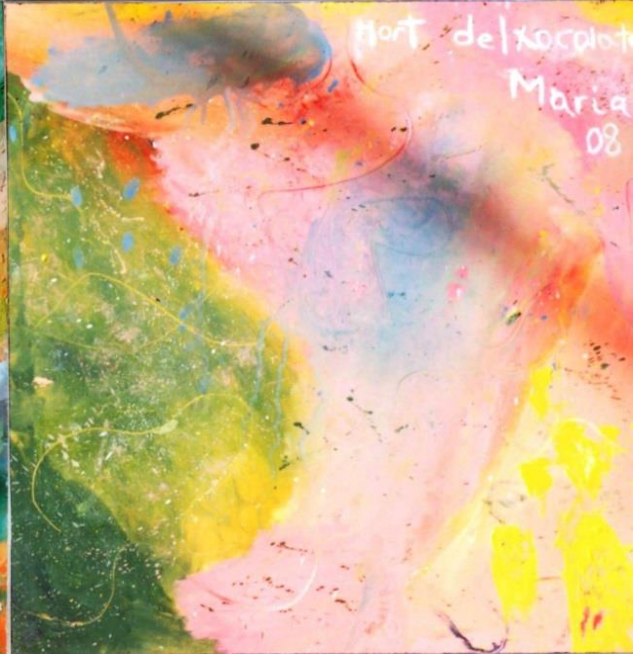
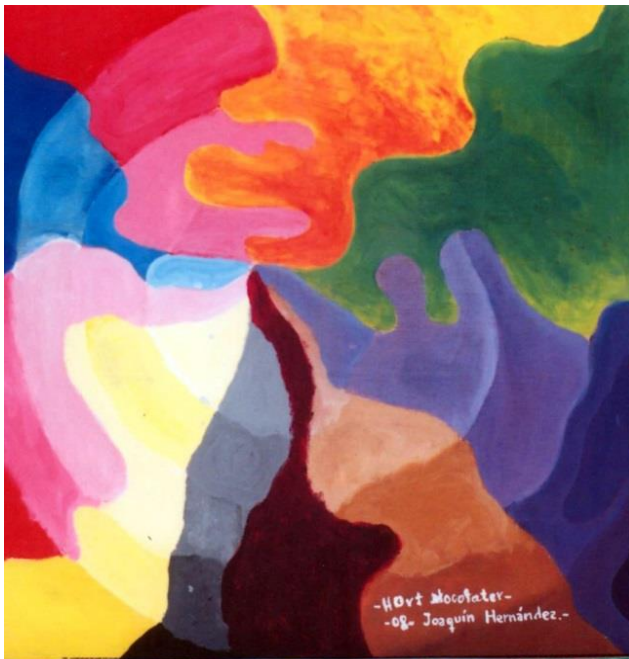


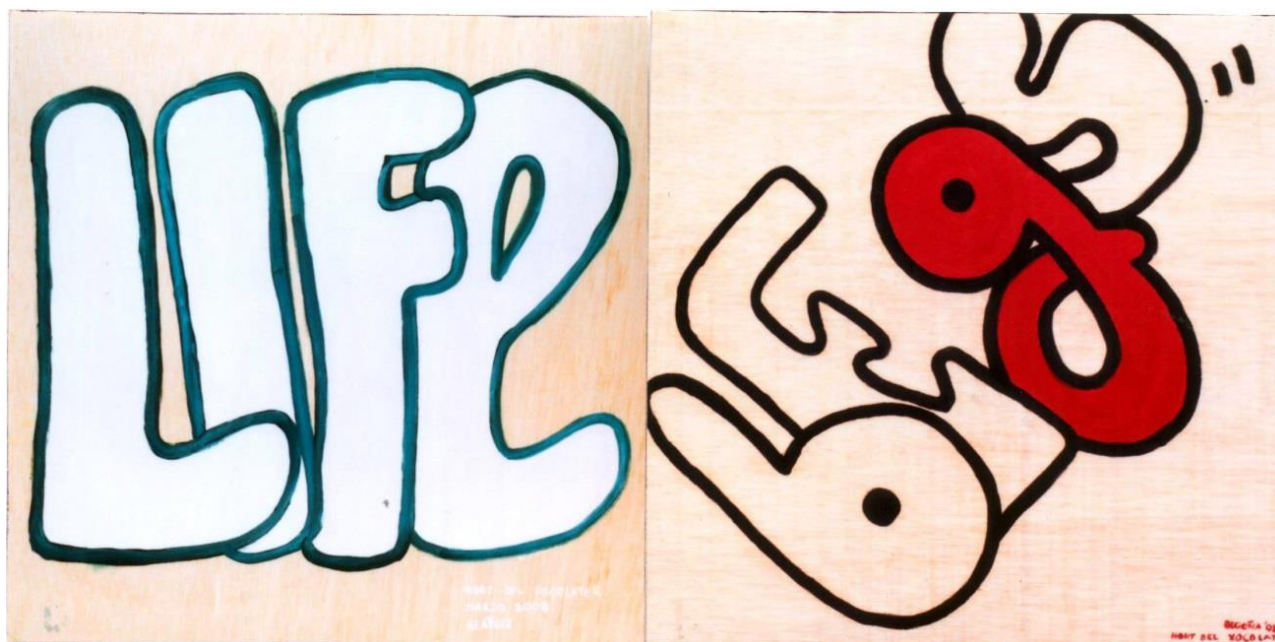


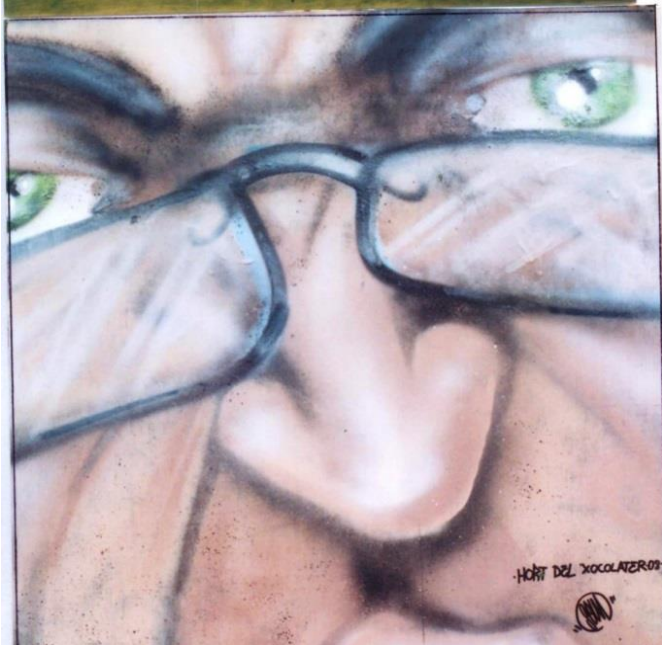
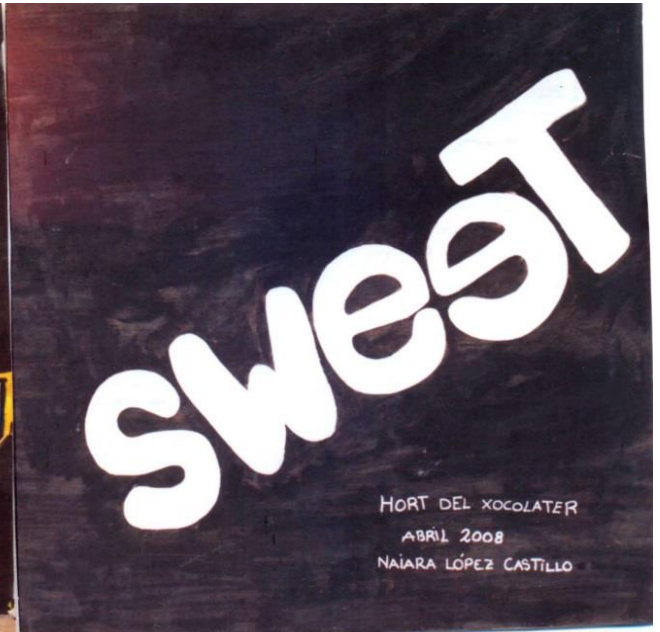








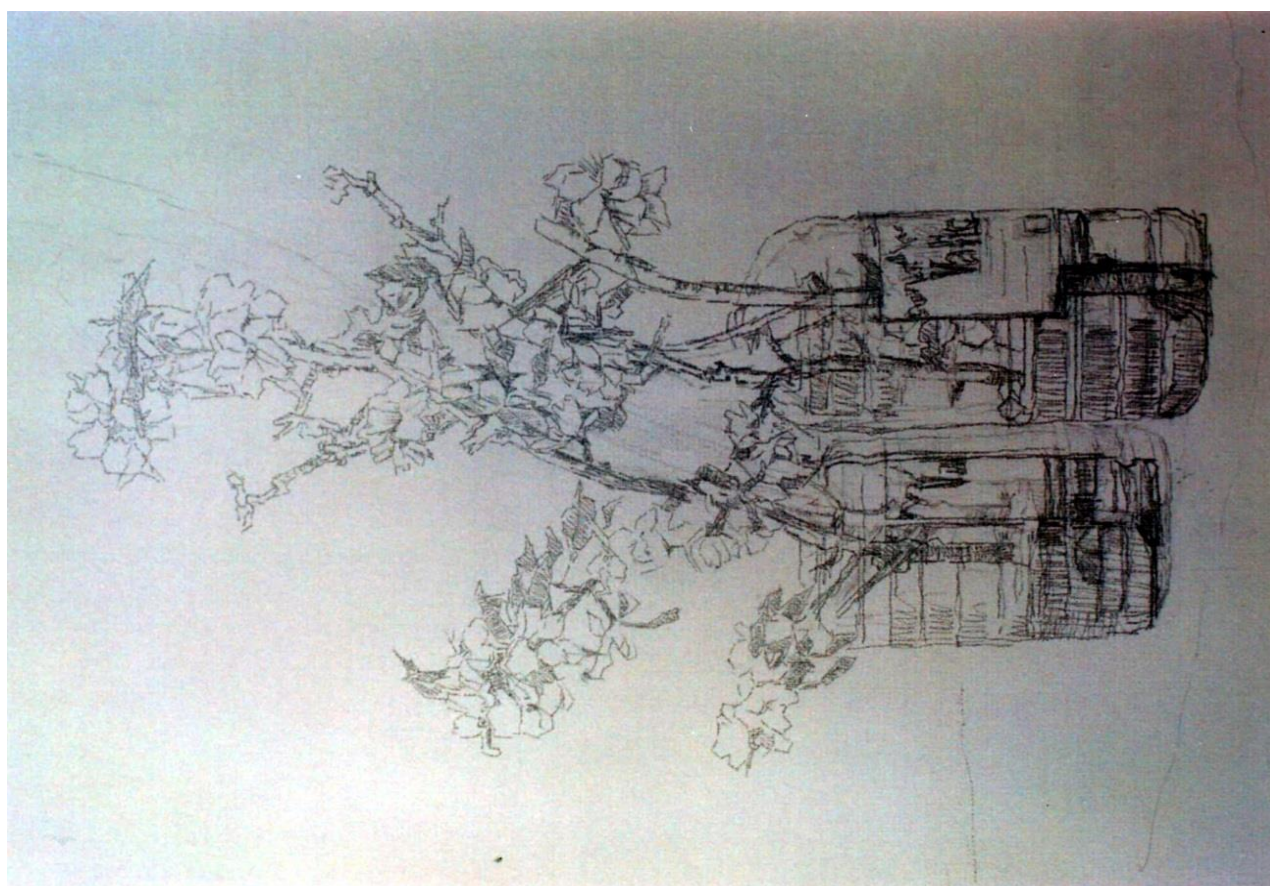
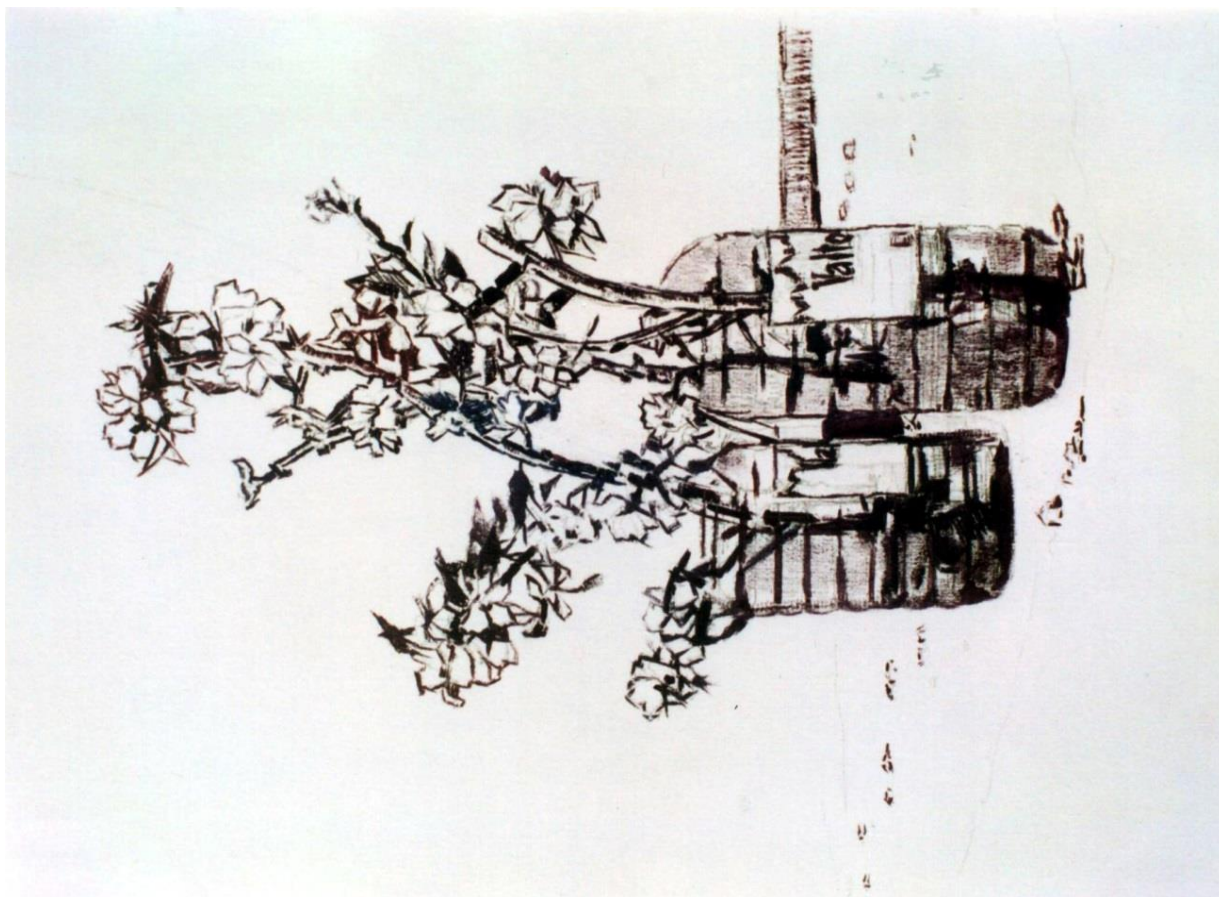


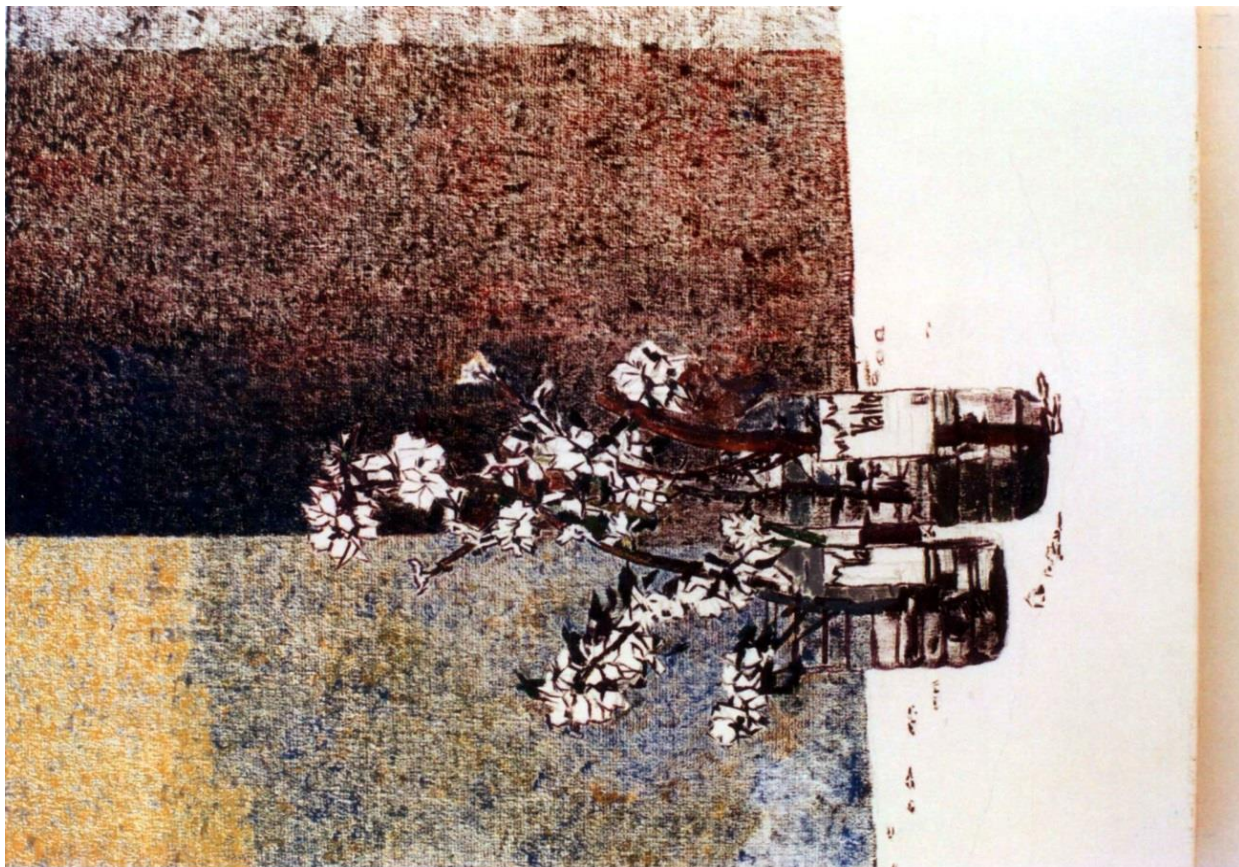
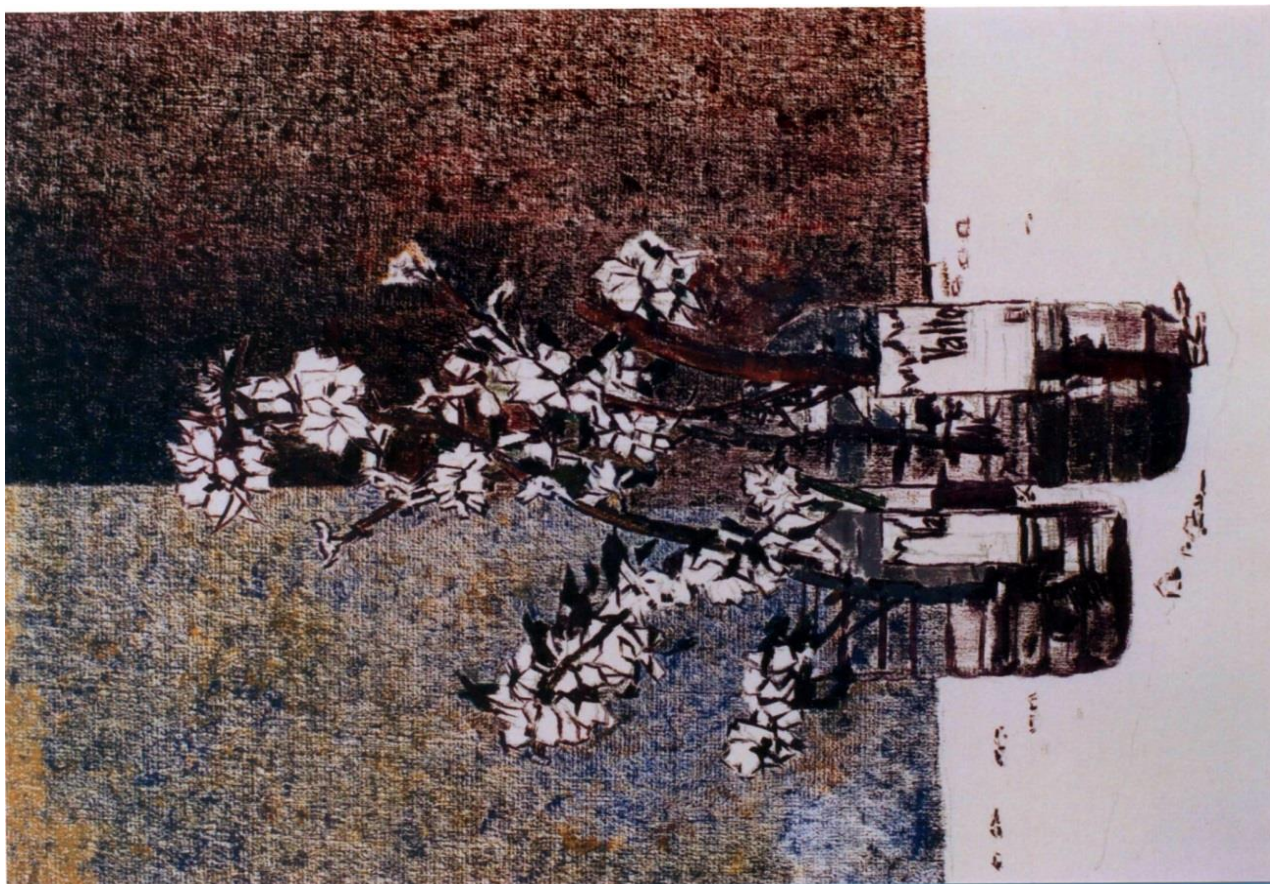


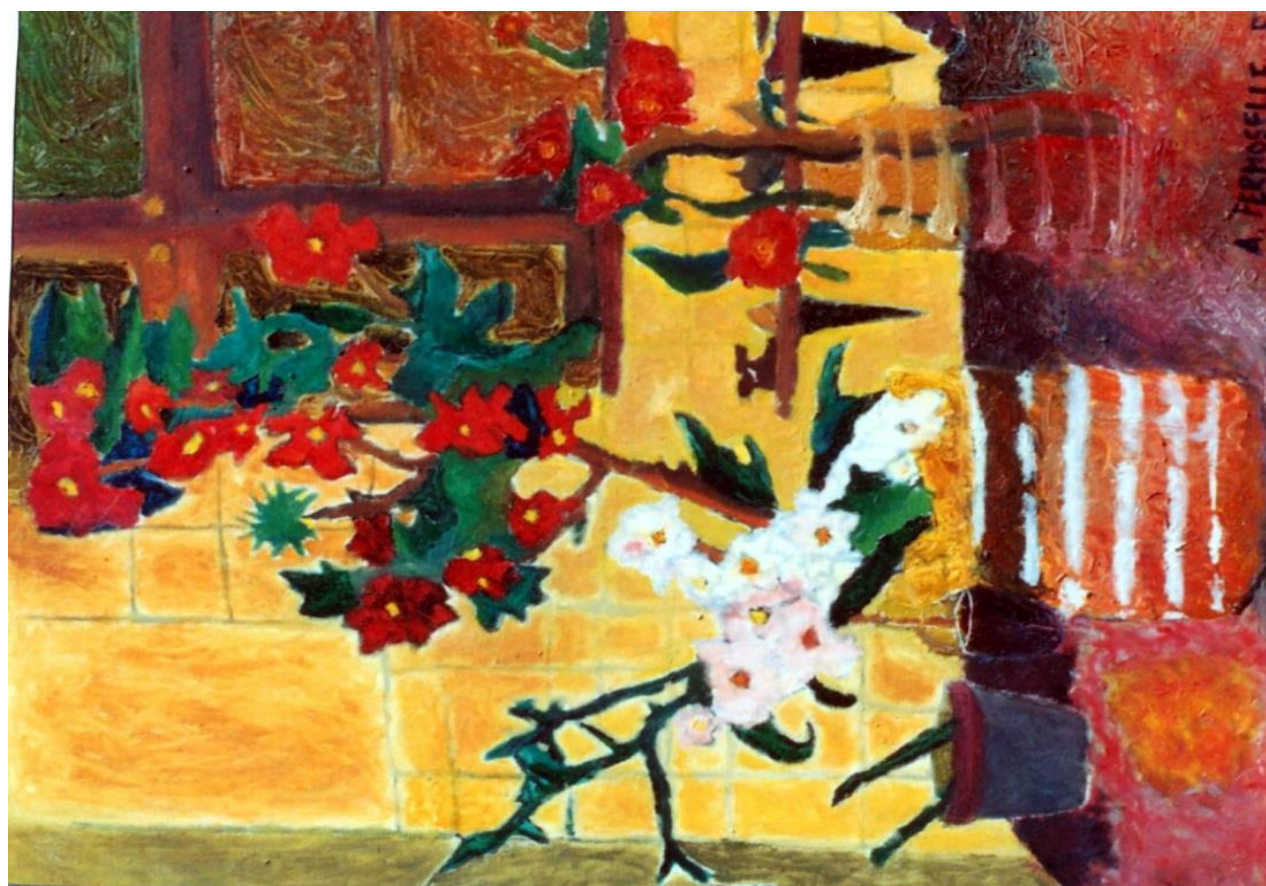
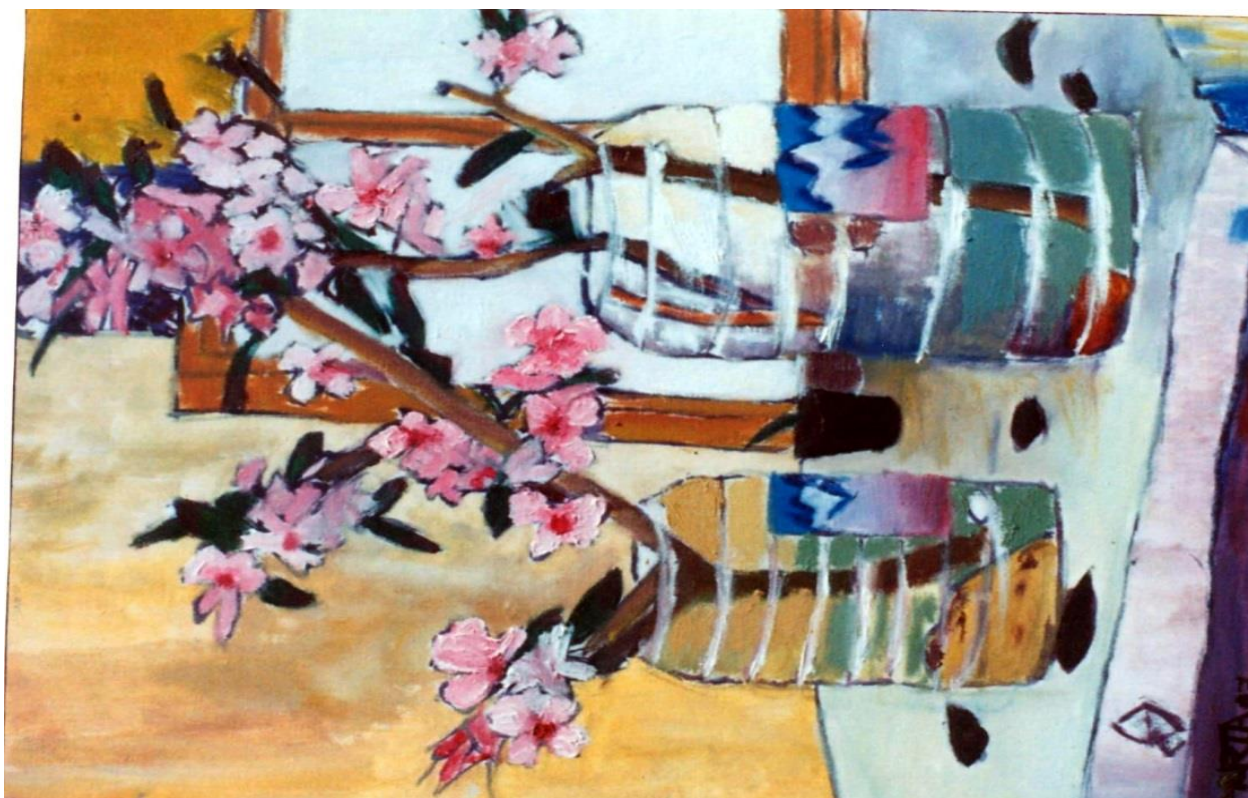
Trabajos sobre la figuración

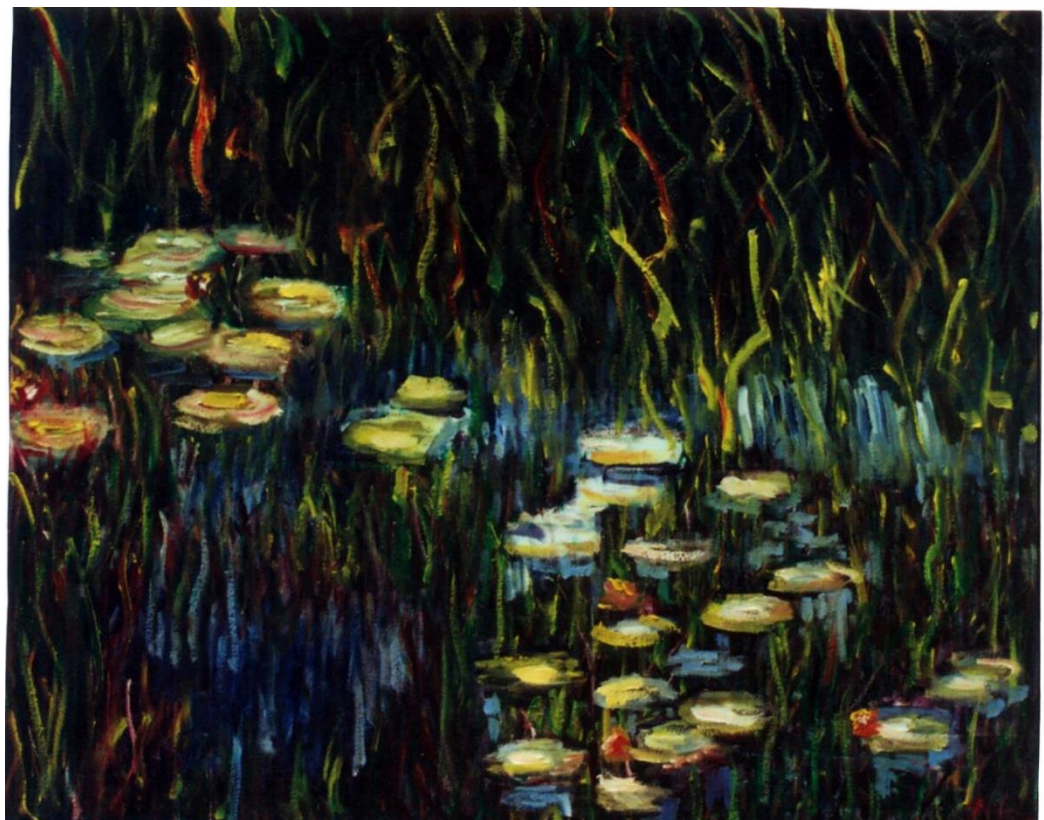
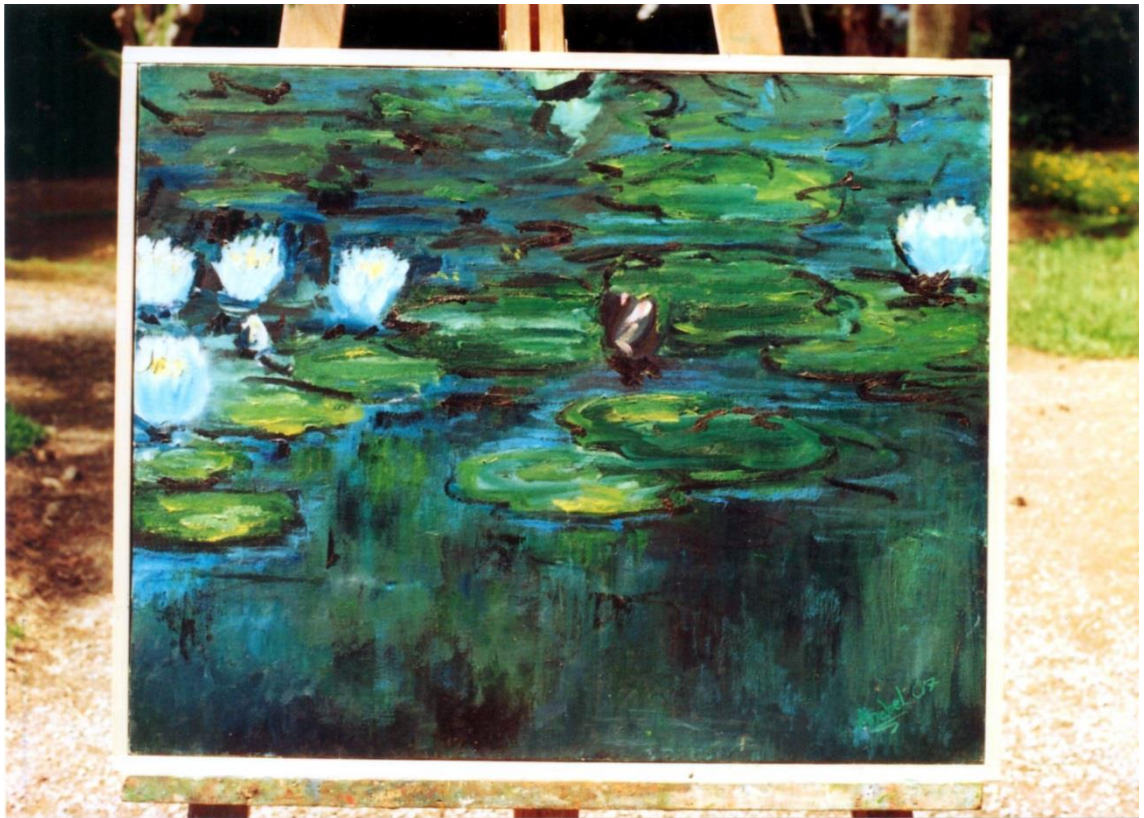










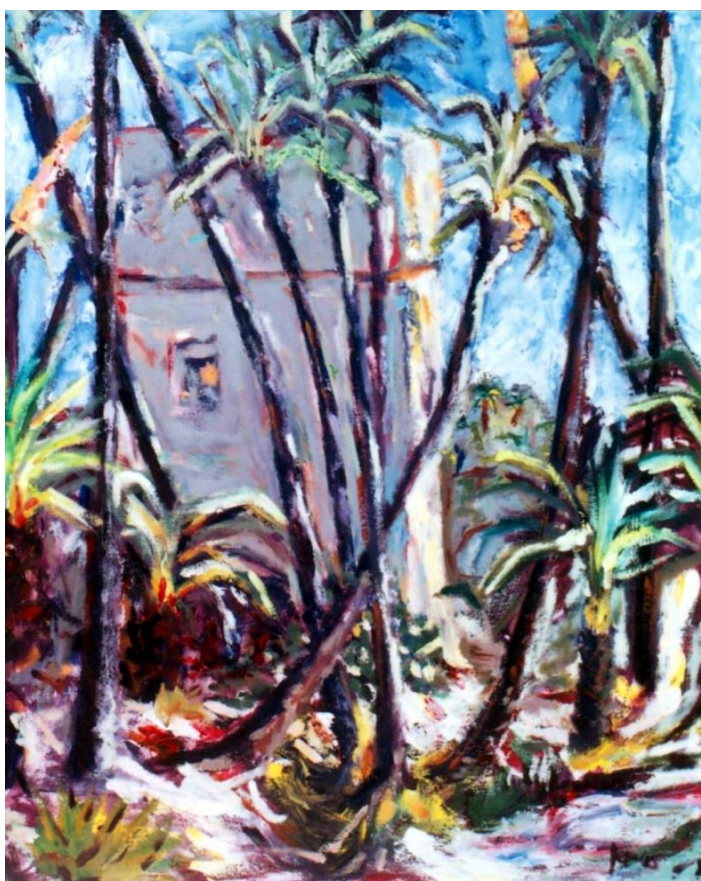








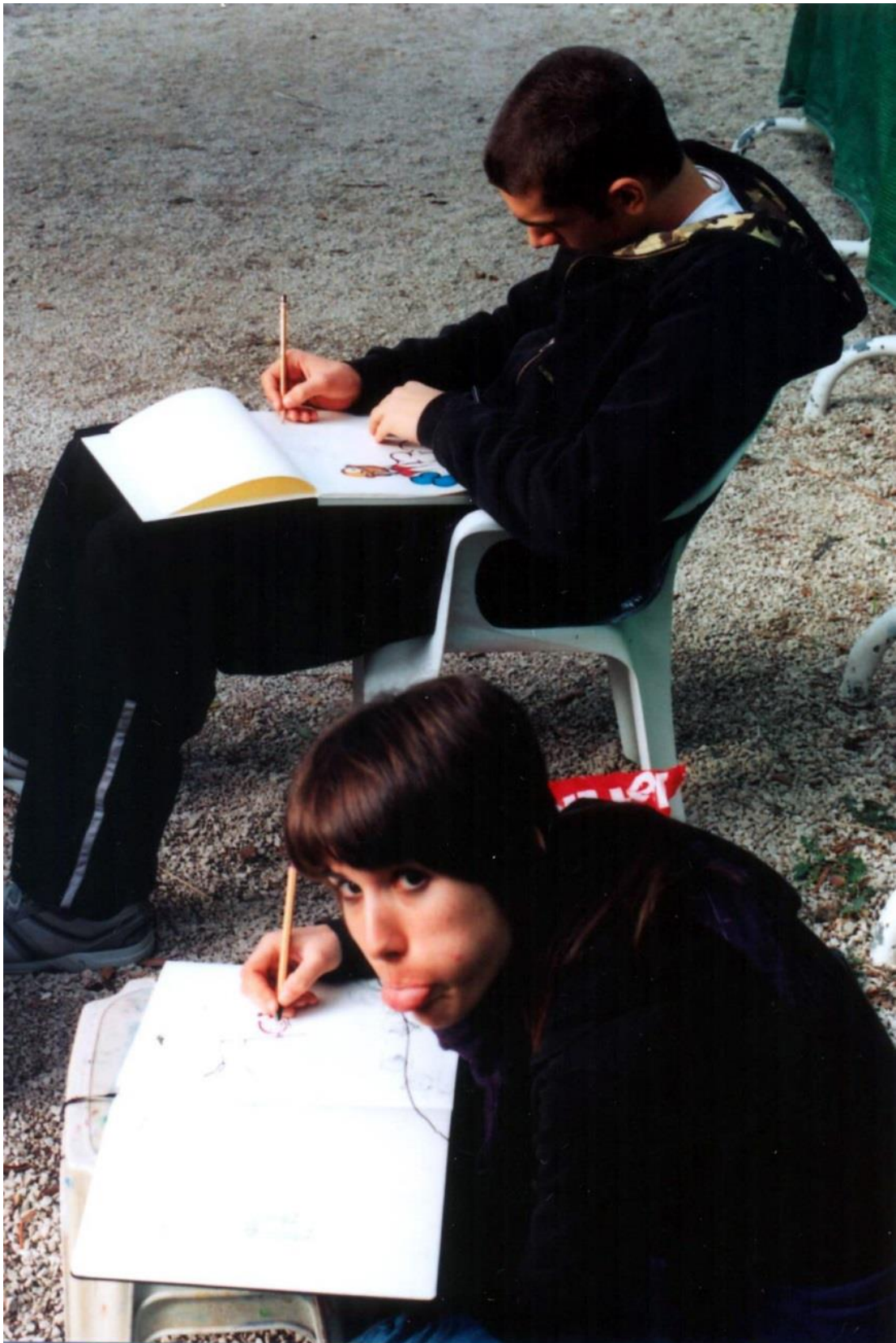








4.5.7. Cuadernos de dibujo. Documental fotográfico







4. 5. 8 .Proyectos de graffiti en centros escolares. Documental fotográfico

Si bien al principio de la investigación eran los mismos alumnos de la Escuela de Pintura los que me invitaban a las actividades de graffiti en sus respectivos institutos, cuando se daban en las semanas culturales o conmemoraciones varias, no se tardó en pasar lo contrario: alentados por mis elogios del graffiti en los medios de comunicación, eran los propios directores de los centros quienes se ponían en contacto con nosotros para programar actuaciones de graffiti en las instalaciones de sus centros.. Unas veces como estrategia pertinaz para acabar con las firmas y mensajes incontrolados –a ver si era verdad eso de que los graffiteros no se pisaban las piezas-, y otras por simple buen rollo del profesorado con los estudiantes. “ Por lo general, dedicarse al Street Art conlleva enormes posibilidades de que el entorno de la escuela, que con frecuencia es percibido por los estudiantes como un medio hostil, sea no sólo incorporado positivamente, sino también que sea descubierto como espacio formativo que actúa de manera activa.”. (Stahl, 2009: p. 271-272).

¿Qué Centro Educativo necesitan los adolescentes de hoy?

Muchos alumnos de Secundaria sostienen que el centro educativo les aburre sobremanera y que, si se lo permitieran, lo abandonarían. Destacan como positivo el vínculo que establecen con los compañeros, el conocer algún profesor que “les hace pensar” y “los escucha”, y algunas charlas informales sobre temas de actualidad. Rechazan de plano el excesivo formalismo escolar y el hecho de estar muchas horas diarias escuchando contenidos y alentando la repetición y la memoria sobre la información que, por otra parte, se puede obtener fácilmente de una máquina con sólo apretar un botón.

Los adolescentes de hoy necesitan una institución educativa:

- Que resulte punto de *encuentro* y *re-encuentro* entre adolescentes y adultos. [...]
- Que forme para la *cultura del proyecto* sobre la del *suceso*, porque es en aquella donde la esperanza y el progreso son posibles.
- Que promueva contenidos y actividades realmente interesantes y útiles.
- Que *se arraigue en valores* que se trasluzcan en la tarea cotidiana. El adolescente ve contradicciones en la cultura adulta: valores “predicados” pero no practicados.
- Con *apertura* a la sociedad en la que se encuentra, a través de la participación en proyectos de trabajo, actividades culturales y de responsabilidad pública; y también *flexible* a los cambios.
- Que promueva el verdadero “*ocio creativo*”, valorando el uso del tiempo de estudio y trabajo, pero también el tiempo libre y recreativo [...] (Bernardo Carrasco, 2011, p. 319).

Estas actividades “extraescolares” de los graffiteros del Hort del Xocolater en los colegios o institutos las haríamos los sábados por la tarde, después de las clases de la mañana. Yo tenía la llave de los recintos y podíamos encontrarnos allí después de comer o irnos directamente desde el Hort...zampándonos un bocata por el camino. Había que aprovechar las horas de sol. Aunque, después, si los patios disponían de buena luz eléctrica y habían más ganas de trabajar, nada impediría ir a un bar a por más bocadillos y ya está. Los chicos estaban encantados de tener a su disposición un montón de paredes para practicar y la tranquilidad de que no iba a aparecer la policía a desalojarlos. También los padres sabían en todo momento el curso de las jornadas a través del móvil. Y a veces venían a acompañar. También vendrían de visita el resto de compañeros de la Escuela que no practicaban graffiti, sobre todo las chicas. Y en ocasiones hemos trasladado la mañana entera del Hort del Xocolater al colegio o instituto donde estaban en marcha las actividades de los escritores. Los informes publicados en la prensa referirían el proceso.

Y, ahora, el material visual seleccionado como memoria viva y medio de conocimiento.

- Centro de Secundaria los Salesianos.**
- Centro de Primaria Casablanca.**
- Centro de Secundaria Sixto Marco.**

4. 5. 8. 1. Centro de Secundaria los Salesianos. Documental fotográfico







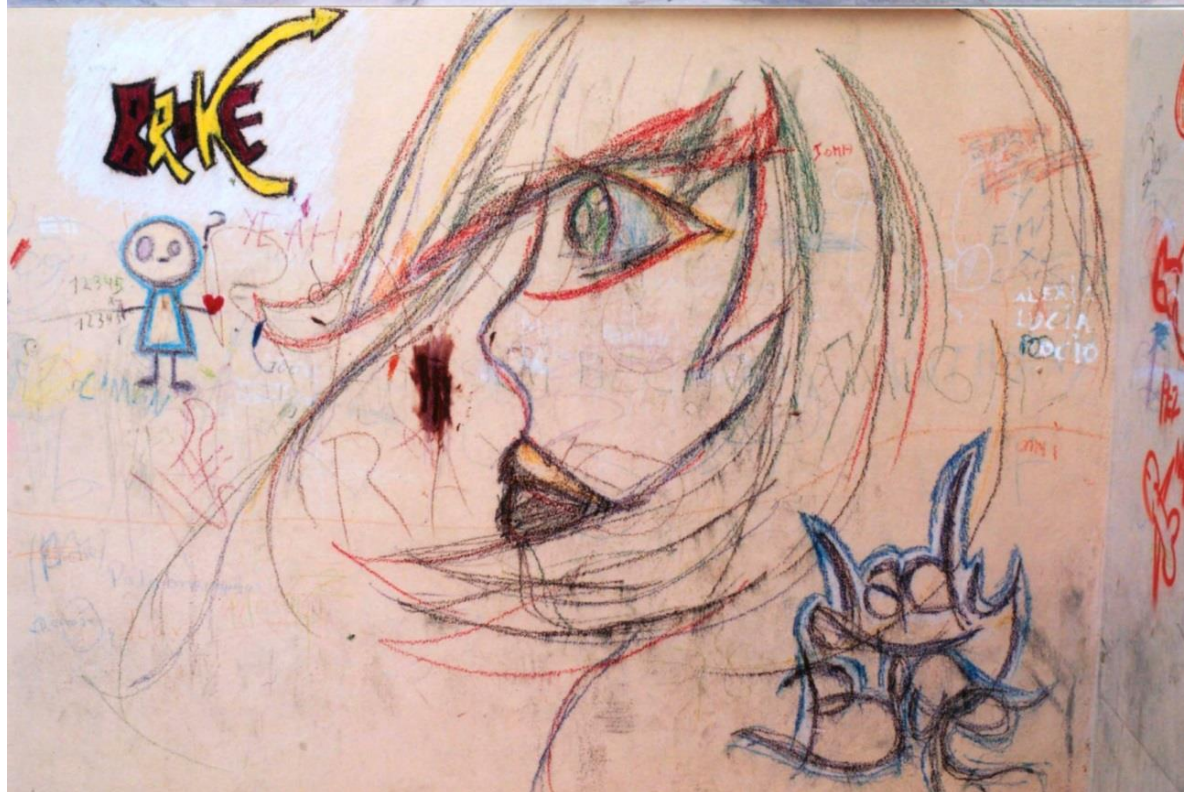








4. 5. 8. 2. Centro de Primaria Casablanca. Documental fotográfico

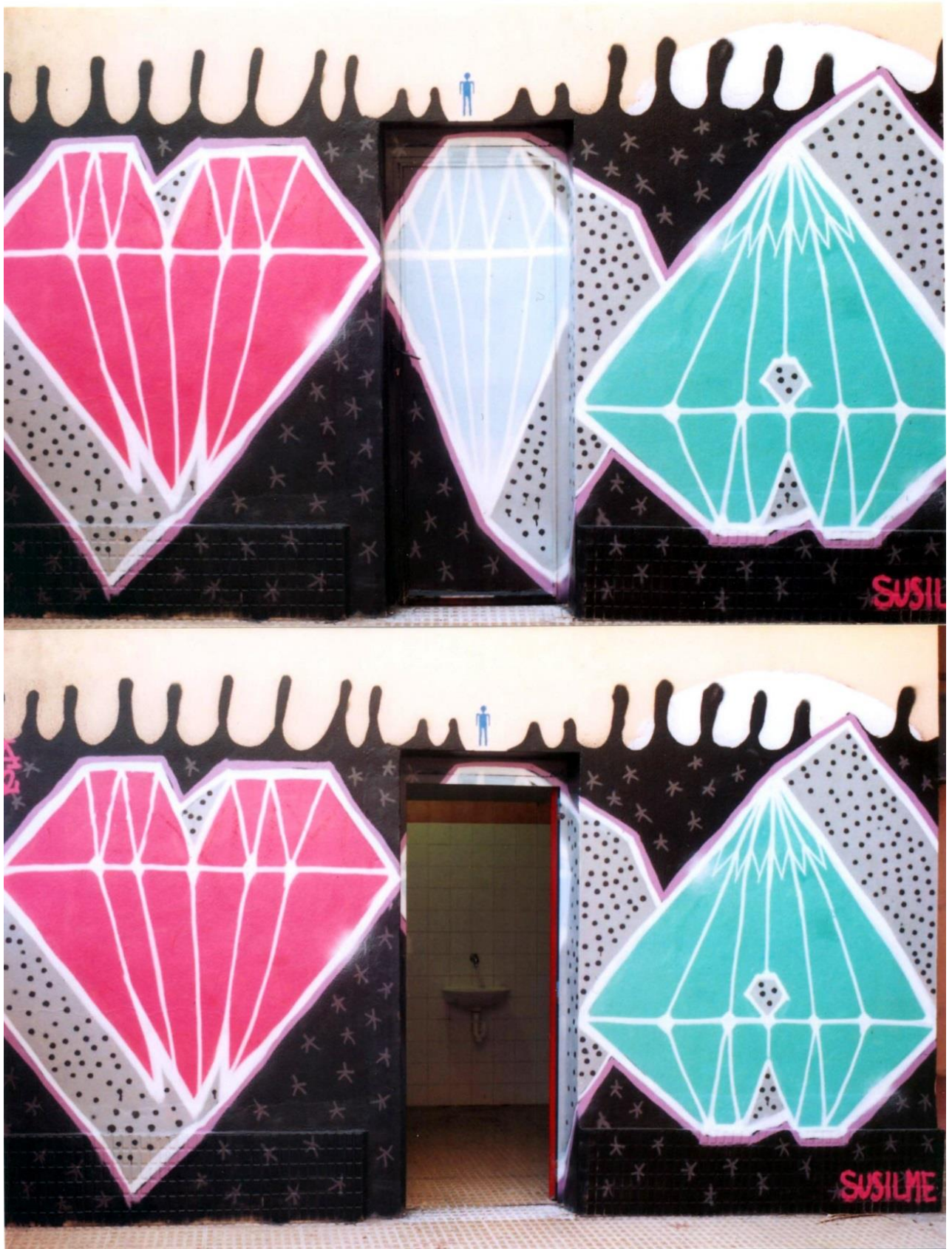


















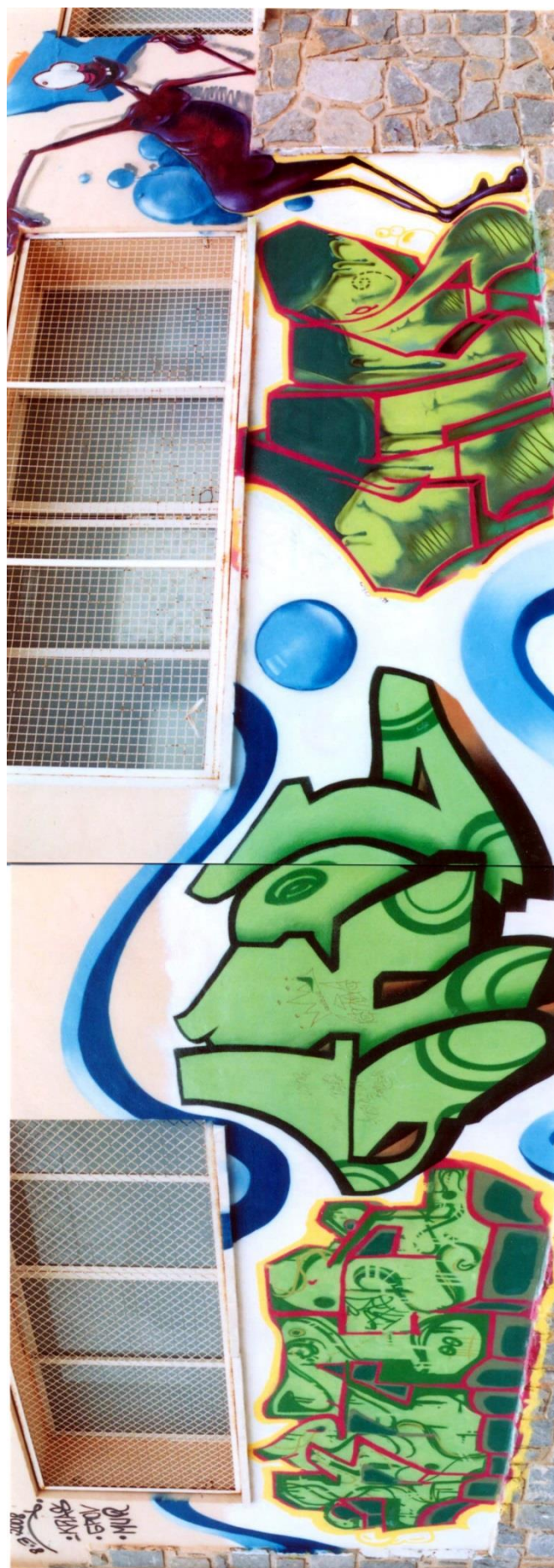


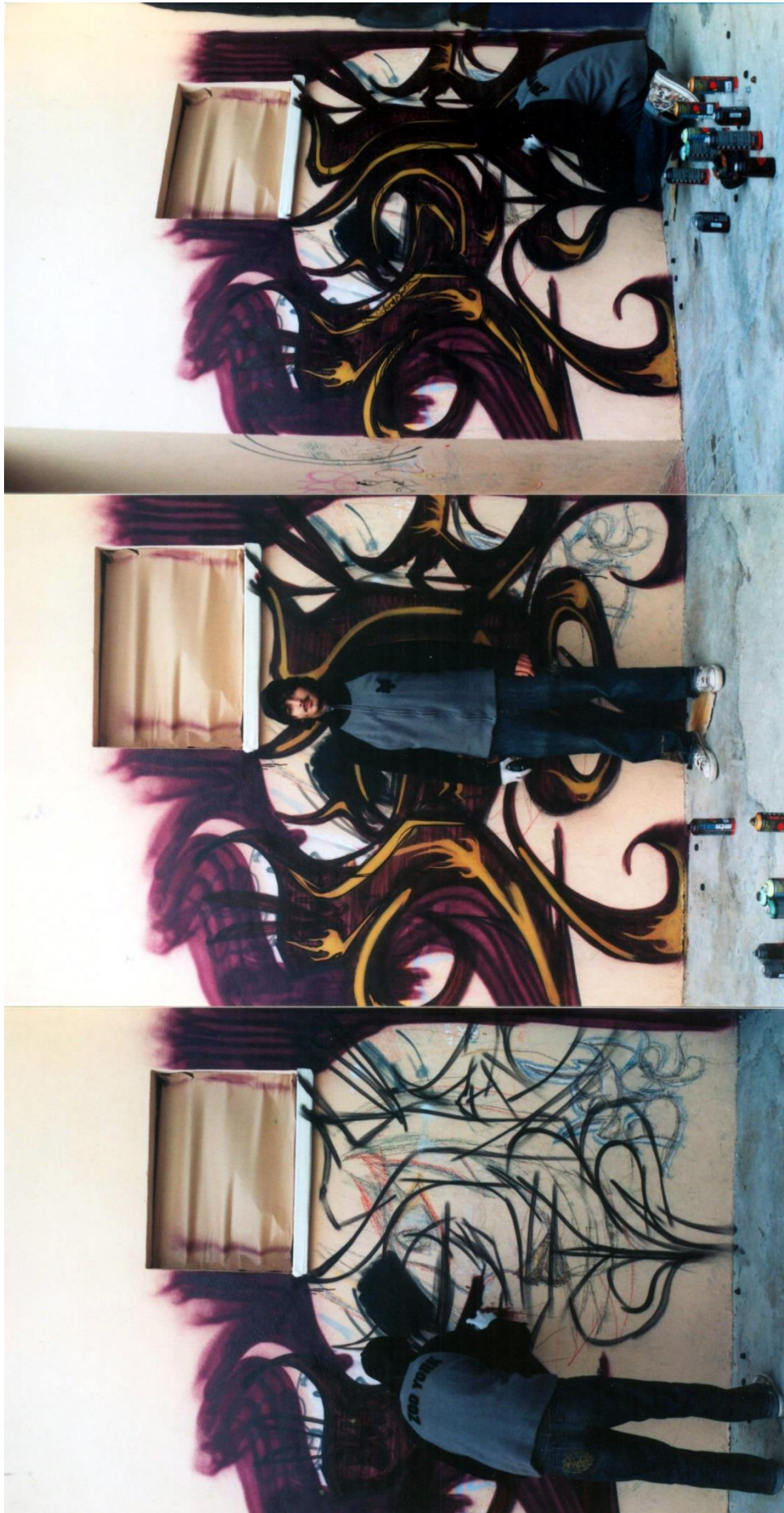




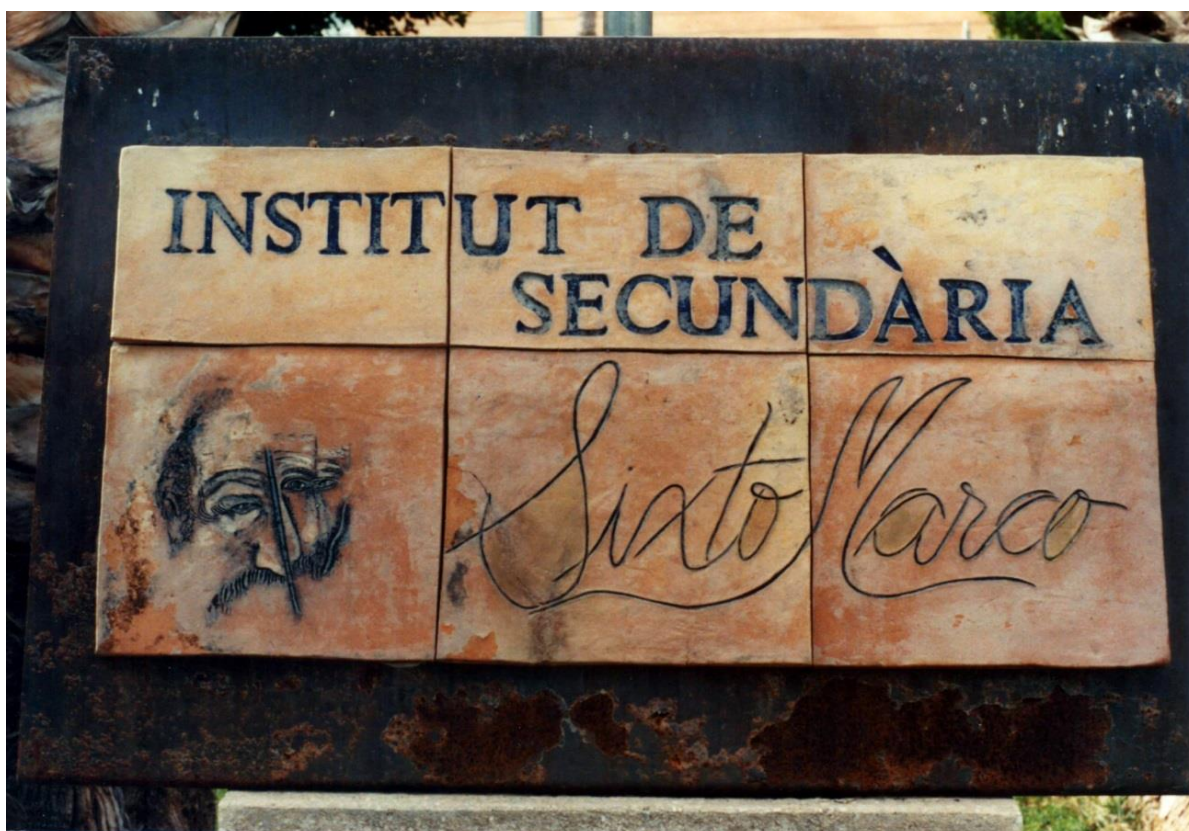








4. 5. 8. 3. Centro de Secundaria Sixto Marco. Documental fotográfico





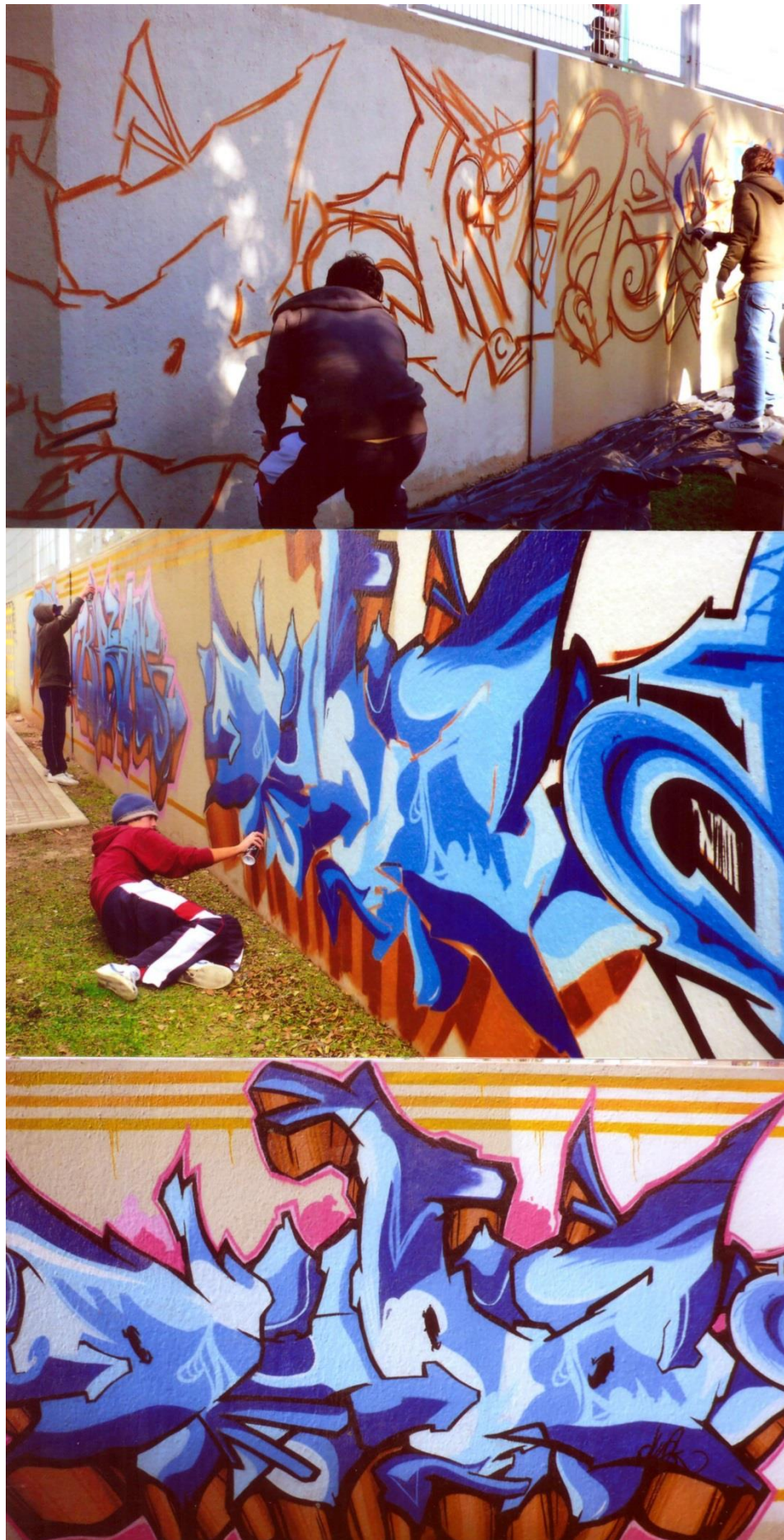










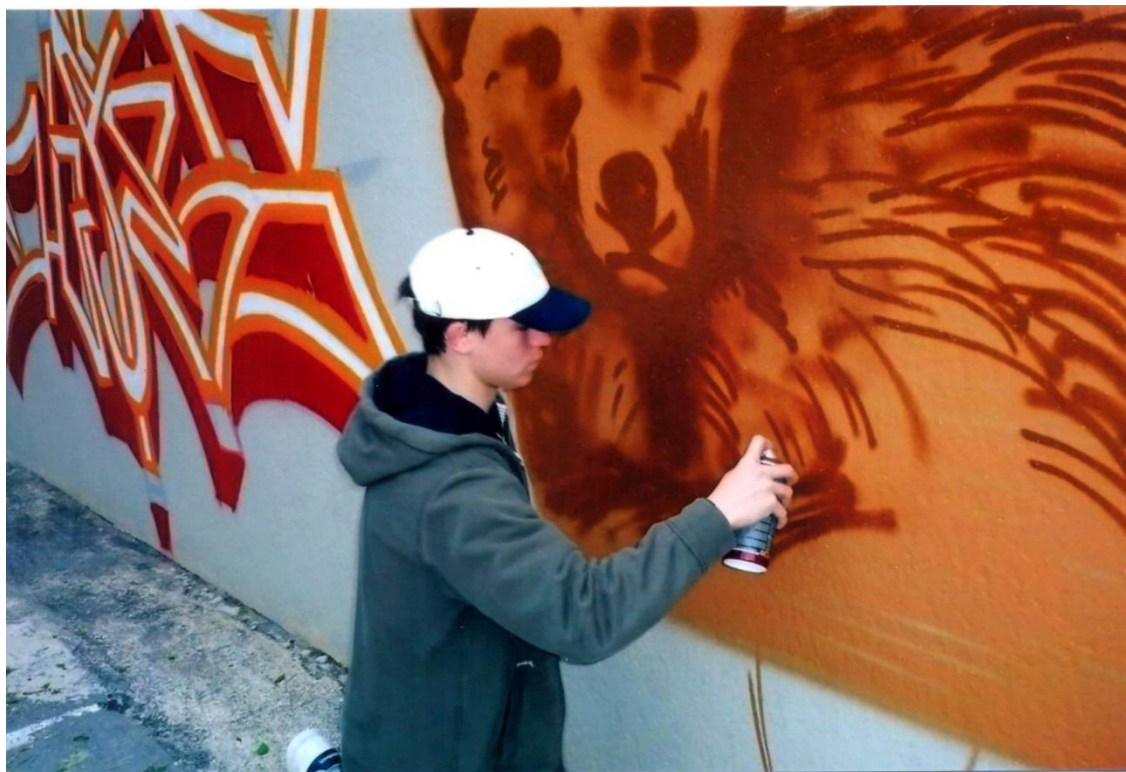


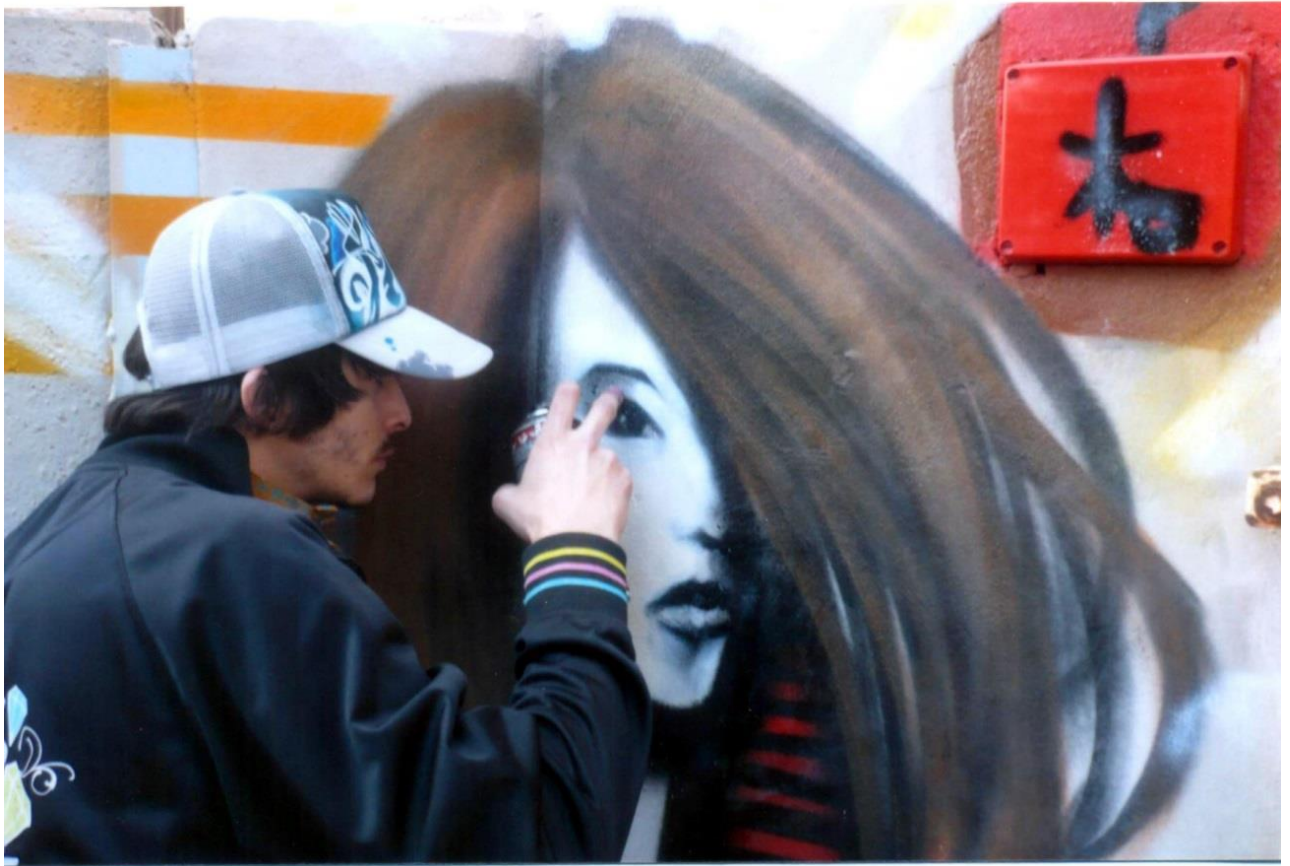


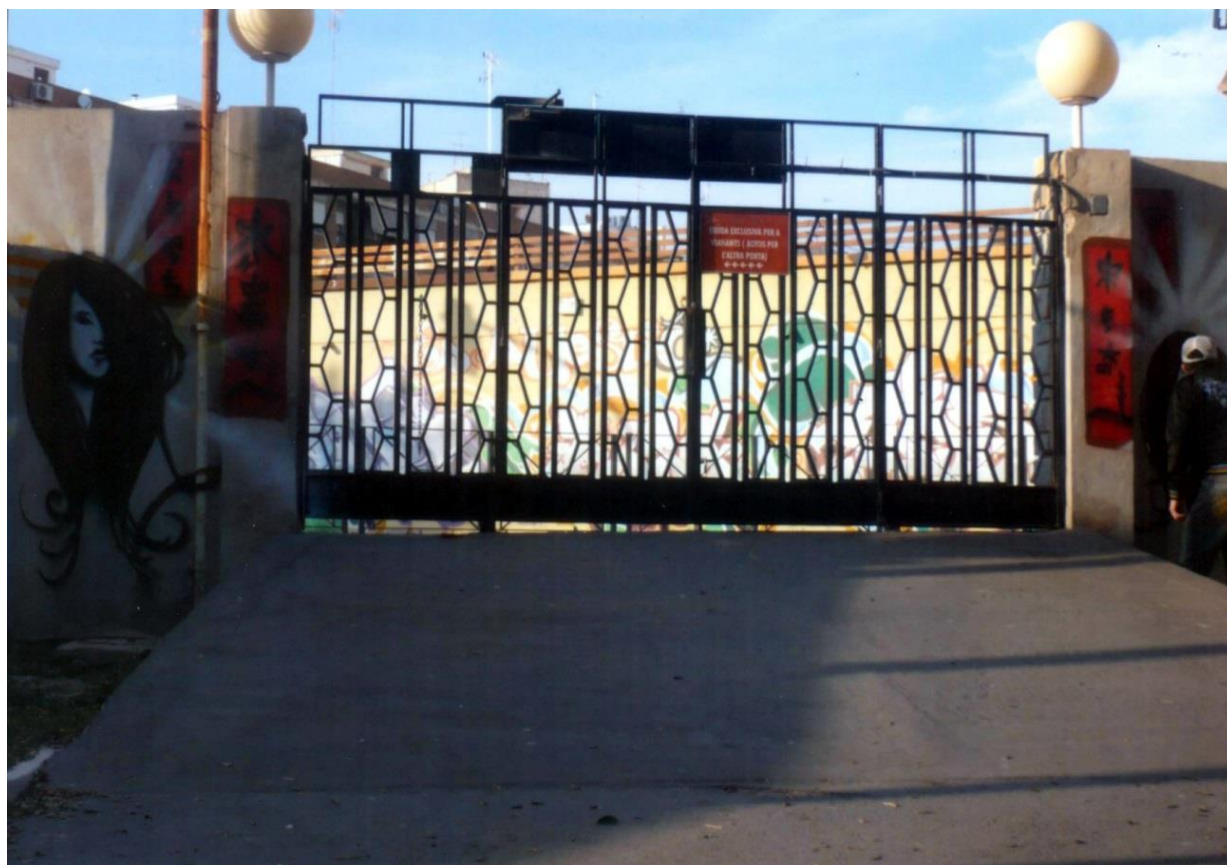












4.5.9. Situaciones varias de instrucción. Crónicas del trabajo de campo

CONTENIDO Y FORMA

En toda obra de arte se dan dos elementos fundamentales: contenido y forma. [...]Para aprender qué es lo que se debe enseñar, debemos comenzar por saber qué compone fundamentalmente el producto del artista.

Entiendo el contenido como *lo que se quiere expresar* y la forma es *la manera como es expresado el contenido*. Hay una relación tan estrecha entre estos dos elementos que gracias a ella se produce la obra de arte. [...]

[...] Algunos filósofos consideran que el contenido posee a su vez dos elementos: el conceptual y el material. El conceptual estaría constituido por el proceso de concepción en que el artista organiza sus ideas subjetiva y objetivamente. Este proceso lleva a encuadrar la obra en la categoría estética que le corresponde. Vendría después el desenvolvimiento de la idea para llegar a la expresión. El elemento material constituirá la expresión. En realidad, el elemento conceptual corresponde a lo que siempre se ha llamado contenido y el material, a la forma, la expresión. El contenido estético, entonces, constituye el aspecto espiritual de la obra y es resultado de la intuición, la emoción y la sensibilidad estética. (García Villarán, 2011, pp. 65-67).

En la búsqueda de nuevos y oportunos contenidos para la educación artística, mucho más interesantes y empáticos con la gente y su cotidianidad, habrán sido múltiples y variadas las oportunidades de enseñanza-aprendizaje que han ido surgiendo a lo largo de esta indagación. Siempre pensando en la particular situación conceptual de cada grupo de personas.

A lo largo de esta prospección de nuevos contenidos, estrategias más dinámicas y recursos posibles para la didáctica de la expresión plástica, se ha tenido la suerte de navegar por distintas situaciones de instrucción. Siempre desde los distintos escenarios de la educación no formal. Sobre todo se habrá estado trabajando con el dibujo y la pintura en su sentido más figurativo, como el impresionismo, por ejemplo. Pero al mismo tiempo también se ha venido experimentando con conceptos y prácticas del arte de hoy, como el informalismo y el graffitismo.

Se presentan ahora (Anexo 13) algunas de las crónicas de campo de características pedagógicas compartidas casi en tiempo real con los lectores ilicitanos del periódico *La Verdad*. Y que vienen a exponer las metodologías, los análisis y los resultados de las diversas experimentaciones llevadas a cabo en esta concreta e irreplicable cápsula del tiempo.

Como en las anteriores recopilaciones, los significativos titulares de las columnas “Entornos específicos” serán el reflejo fidedigno de las aportaciones a los aspectos más educativos en que se ha ido moviendo toda la investigación.

ENTORNOS ESPECÍFICOS: Columnas de ambiente y contexto publicadas en el periódico *La Verdad* –páginas de Elche- durante la preparación de la tesis doctoral (Período 2004-2010).

“Por las paredes” (19/06/04).

“Graffiti en los Salesianos” (13/03/07)

“¿Qué es un cuadro abstracto?” (03/09/07).

“¿Qué es un graffiti?” (07/12/07).

“Graffiti en el colegio Casablanca” (23/03/08).

“Aproximación a la abstracción de Pola” (07/04/08).

“Elogio de la copia” (16/06/08).

“Elogio del taller” (23/06/08).

“Pintura de paisaje en Orxeta” (21/09//08).

“Graffiti en el Sixto Marco” (09//03/09).

“Jornadas de pintura al aire libre en Orxeta” (12/04/09).

“Consejitos para dibujar y pintar al aire libre en Orxeta” (04/05/09).

“Taller Mercé Rodoreda” (06/07/09).

“Cuadernos pendientes” (24/08//09).

“Orxeta se exhibe al aire libre” (18/12/09).

“A Miguel Hernández (3)” (21/06/10).



4. 5. 9. 1. Crónicas del trabajo de campo

12 ELCHE

Por las paredes

JUAN LLORENS

19/6/04

TRABAJOS. Algunos de los graffitis realizados por alumnos de la Escuela del Hort del Xocolater. / J. LLORENS

No hace tanto tiempo, quizás no llegue a los treinta años, nuestra querida España protagonizaba uno de los episodios más tiernos y encantadores que se hayan podido registrar jamás: un guardia civil mandaba cerrar una librería porque en el escaparate había expuesto un póster de la *La maja desnuda* de Goya. Aquello salió en todos los periódicos del mundo y nos hizo famosísimos.

Hará unos meses, en nuestro pequeño pueblo de los dátiles más gordos que nadie, se llevaba a cabo una candidez de idénticas características: una brigadilla de tíos armados con rodillos y gorra de visera, mandados por no se sabe quién, a plena luz del día, se cargaban de arriba abajo los preciosos murales que los más selectos graffiteros del país, los ilicitanos del grupo Porno Star, venían

an realizando en los muros de un solar a las afueras de la ciudad.

Mientras tanto, en Primaria, la figura del Educador de Plástica sin reconocerse. Y en Secundaria me cuentan que sólo se da escuadra y cartabón y compás y bigotera. Es decir, que de ahí a cargarse la Dama en un momento dado sólo hay un paso. Bastaría que en las excavaciones de La Alcudia apareciera el resto de escultura que falta. (Todavía no se sabe si los murales fueron tapados por su condición de graffiti o porque figuraban desnudos y una virgen señalándose el clítoris. Pero fuera por una cosa o por otra, en los albores del siglo XXI, los ilicitanos seguimos quedando como un pueblo de Berlanga).

Este curso 2003-2004 los estudiantes de la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater, del grupo

de 12-14 años, han tenido la oportunidad de aproximarse al arte del graffiti. No se ha llegado al uso del *spray* pero posiblemente lo hagamos el curso que viene. ¿Os podéis creer que los mismísimos tíos del grupo Porno Star pintaron delante de nosotros seis piezas maravillosas en las afueras de la ciudad?

La intención era deparar, para su respeto, en las culturas llamadas populares y que tanto cuesta aceptar, inmersos aún en esa concepción del *Artista* con mayúscula, genial y trascendente.

Como experiencia artística, las alumnas y alumnos del Hort han pintado sobre la misma madera del tablero de dibujo, con ceras blandas, una pequeña pieza de graffiti. Prestando especial atención a la roña incrustada por el uso: rayajos automáticos, anotaciones, sudor de la mano, acci-

Posiblemente el próximo curso lleguemos al 'spray'

dentos del tintero, etc. Es decir, algunas de las tan cacareadas *calidades plásticas* que las vanguardias históricas nos hicieron ver como superación del arte figurativo. Tal y como ocurre, también, con las paredes de la calle, poetizadas por el paso del tiempo: calcinados y desconchados, oxidaciones, corrosiones y salitres, pegados y despegados, etc. Por último, a todo color, las señas de identidad de la adolescencia: el gusto por el diseño; el nombre bien retorcidito y a ser posible con letras en tres dimensiones y perspectiva picá. Tenéis que verlo. Sala de Exposiciones CAM. Del 11 al 20 de junio.

4.5.10. Valoración de la Educación plástica y visual de Secundaria.

Los contenidos de las enseñanzas artísticas se fundamentan en conceptos y métodos para comprender y realizar imágenes, es decir, los componentes visuales de la percepción de la realidad y los agentes morfológicos en la creación artística. Es fundamental que la metodología se base en la experimentación y la aplicación del lenguaje visual para poder dominar mejor el pensamiento abstracto y su desarrollo deductivo. Por esta razón, el profesorado debe ir combinando en la programación tres tipos de actividades diferentes (Merodio, 1998. pp.145-159):

- . Las actividades encaminadas a adquirir aprendizajes instrumentales, es decir, actividades que permitan adquirir los conocimientos básicos necesarios para poder comprender y utilizar el idioma plástico.
- . Las actividades encaminadas a conseguir experiencias vivenciales, que sirvan de ensayo en la aplicación de este lenguaje.
- . Las actividades que permitan trabajos de libre creación, para desarrollar la creatividad y su aplicación en procesos de creación personal. (Sánchez Zarco, 2011, p. 110).

4.5.10.1. Opiniones de los estudiantes

Se presentan las respuestas de alumnas y alumnos de la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater a los ítems más interesantes del cuestionario referente a la materia Educación plástica y visual de Secundaria.

Al coincidir en la Escuela estudiantes de la ESO y Bachillerato de prácticamente todos los institutos de la ciudad, se considera una muestra lo suficientemente representativa para opinar sobre la educación artística formal de los adolescentes ilicitanos.

Contestaciones al cuestionario “Encuesta escrita para alumnos de la ESO y Bachillerato” (Anexo 6) (Ítems 1 y 3):

(a) ¿Qué aplicación y utilidad le ves al área de Educación Plástica y Visual?

(b) ¿Te resultan interesantes las actividades realizadas en la ESO?

(ALUMNO, 14 años) “ a) Es una asignatura más, otro tipo de arte, Porque lo han puesto como asignatura y porque en sí, ya es arte técnico; b) Depende de cuales, porque depende también de tu estilo”.

(ALUMNO, 14 años) “ a) Te permite dibujar lo que sientes y lo que ves, porque nadie te dice lo que tienes que dibujar, pintas lo que quieres y sientes.; No. Porque no me gusta estudiar”.

(ALUMNA, 14 años) “ a) Desarrolla la creatividad.; b) Algunas sí, pero la mayoría son demasiado sencillas y muchas veces repiten actividades de un curso para otro”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Un área para instruir al alumnado y para completar su formación; b) Sí, porque me resultan entretenidas”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) La verdad es que no mucha ya que, al menos en mi instituto, sólo aplican un poco de dibujo técnico; b) No. Me interesaría algo más creativo, como lo que hacemos en el Hort del Xocolater”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Es un área muy interesante, te permite expresarte. Para mí es de gran utilidad; b) Sí, son muy interesantes, aprendes a manejar mejor por esta área”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Yo creo que la clase de Plástica es útil porque te relaja (por lo menos a mí) y también porque cuando vas a un museo puedes entender un poco más de los cuadros; b) Pues...bueno, no está mal”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Tener un conocimiento más amplio sobre todo lo relacionado con la educación visual; b) No. Para nada. Creo que, con lo bonito que es el arte, en la ESO es bastante aburrido y pesado”.

(ALUMNA, 16 años) “ a) Le veo mucha utilidad ya que te expandes. Y te relajas; b) Sí, porque te ayuda a aprender cosas teóricas para llevarlas a la práctica más libremente en Bachillerato”.

(ALUMNA, 16 años) “ a) Educación plástica y visual sirve para desarrollar más tus conocimientos, ya que hay partes en las que tienes que hacer dibujos libres y desarrollar tu imaginación, otras en las que hay que dibujar polígonos y todo tipo de figuras y trazar ángulos; b) Sí. Porque hay asignaturas para relajarse y pasarlo bien”.

(ALUMNA, 16 años) “ a) Es buena para desestresarse y aprender cosas de utilidad, pero no con mucha presión porque se entienden fácilmente, b) No. Porque es seguir un libro que a veces no tiene mucho sentido y otras veces proponen cosas tontas (manualidades...)”.

(ALUMNA, 17 años) “ a) Si te refieres a la que se imparte en el instituto o colegio creo que no sirve para nada, pues para mí la educación plástica lo que debería enseñar es a plasmar los sentimientos de una persona en un dibujo o similar, cosa que es difícil, pero lo único que hacen es decir cómo hacer unas rayas con la regla o hacer un tipo de letra y hacer marcos en las hojas, y a mí eso es algo que me importa poco, por no decir nada. Si se habla de la educación plástica en general me parece interesante y me gusta porque es crear arte, arte que crea uno mismo y me encanta, es como plasmar tu personalidad en un cuaderno, etc. ; b) No. Creo que lo he dejado claro en las respuestas anteriores”.

(ALUMNO, 18 años) “ a) La adquisición de una base artística; b) No. Solía aburrirme cuando las tenía. Demasiados tecnicismos y poca rienda suelta a la imaginación”.

(Ítems 7 y 8):

(a) ¿Cómo ves la temporalidad de tres clases de 45 minutos a la semana?

(b) ¿Qué te parecería concentrar todo el tiempo en una sola sesión?

(ALUMNO, 14 años) “ a) Bastante bien, porque aunque no te guste ese tipo de dibujo pues te entretienes. Y mis horarios son 55 minutos, 3 clases a la semana; b) Estupendo me parece, porque aprovechas el tiempo en lo que más te gusta”.

(ALUMNO, 14 años) “ a) Bien. Porque sólo tenemos dos clases a la semana y es poco tiempo; b) Mal. Porque si no te cansas y no te inspiras lo suficiente”.

(ALUMNA, 14 años) “ a) Me parece suficiente teniendo en cuenta que no a todos los que siguen la temporalidad les gusta pintar; b) Para aquel a quien le interese el dibujo, bien; pero aquel que no tiene interés le parecerá un rollo. A mí me gusta”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Bien, porque así están los días variados, es decir, que una misma asignatura se repite, y esta es relajada; b) No es mala idea. Pero prefiero la separación para relajarme un poco los tres días que toca la asignatura”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) y b) Me parece que una clase de 45 minutos no se puede explicar la plástica. Estaría mucho mejor concentrar el tiempo en una sola clase ya que nos permitiría trabajar mejor”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Temporalidad: 2 clases de 45 min. No está mal repartida, hay muchas asignaturas. No se pueden dar más horas; b) Sería más práctico”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Está bien. Se aprovecharía más el tiempo, porque el profesor se ahorraría los 10 minutos que necesita todas las clases para conseguir que nos plantemos en algún lugar cercano a nuestro sitio”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Escasa. Plástica necesita al menos una hora más para sacarle provecho; b) Mucho mejor. Porque entre que llegas a clase, hablas, sacas los libros, los colores, lápices...pierdes la mayor parte de la hora”.

ALUMNA, 16 años) “ a) El tiempo es correcto, porque tratamos esta asignatura como las otras y tenemos que saber de todo; b) No estaría mal porque así te relajas de las demás asignaturas más duras y pasas ese tiempo más tranquilo”.

(ALUMNA, 16 años) “ a) Para mí me parecen muy pocos días, porque me encanta la asignatura; b) Mucho mejor, porque en 45 minutos no te da tiempo a nada”.

(ALUMNA, 16 años) “ a) Muy escasa. No da tiempo ni a ponerse a trabajar, en clase sólo explican y hacer lo que nos manden para casa. Podrían dejar más tiempo para dudas y hacerlo en clase; b) Mejor. Así estaríamos las tres horas concentrados en la materia y sabríamos por dónde iríamos”.

(ALUMNA, 17 años) “a) En eso no opino nada, duran lo que duran las clases normales; b) Me daría un poco igual, el tiempo de hacer las clases es algo que no me importa mucho, aunque en el colegio lo hacen cambiando para que no sea la cosa monótona, pero en esta cuestión a mí me da exactamente igual”.

ALUMNO, 18 años) “ a) Bien, porque con lo aburridas que son no es un gran número de clases; b) Eso permitiría llegar a una concentración más para en la obra”.

(Ítems 12, 17 y 26):

(a) ¿Cómo consideras el arte abstracto en general?

(b) ¿Cómo consideras las distintas formas de arte de la calle?

(c) ¿De qué arte te sientes más satisfecho, del arte de la calle o del arte contemporáneo de los museos?

(ALUMNO, 14 años) “ a) Lo considero bestial. Porque en ese estilo de dibujar, a la gente le encanta y eso les produce las ganas de saber lo que significa; b) Son diferentes conceptos de arte, porque todos esos representan pero no es lo mismo. Lo único que tienen de igual es que la ley no les permite; c) El de la calle. No sé el porqué pero creo que es porque te sientes más libre y por la satisfacción de ser famoso”.

(ALUMNO, 14 años) “ a) Bueno. Porque considero que el arte abstracto también podría ser un arte; b) Bien. Porque cada uno expresa una cosa; c) El de la calle. Porque lo entiendo mejor”.

(ALUMNA, 14 años) “ a) Lo considero un tipo de arte más íntimo; b) Me gustan siempre y cuando no sean en mi fachada; c) De ambos. Normalmente depende del momento”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Bonito, porque es diferente; b) Arte. Porque son dibujos hechos con esfuerzo e interés; c) Del de museo, me gusta más; aunque a veces es muy parecido o quiere decir lo mismo”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Me gusta mucho, es otra forma de ver el mundo; b) Yo las considero un arte ya que son obras tan trabajadas o más como un cuadro de un museo, sólo que su museo es la calle; c) De ambos. El arte de los museos es muy bonito, pero los graffiti (siempre que no se hagan para fastidiar) también lo son”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Muy bonito. Pinturas sin reglas. Dibujar con tus ideas, sin seguir una línea; b) Son diferentes artes. Diferentes formas de

Mirar; c) Arte contemporáneo de los museos. Para pintar no hace falta seguir muchas reglas, pero sí unas mínimas”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Está bien, es diferente; b) Algunas cosas me gustan y otras no. No sé lo suficiente sobre eso para valorarlo; c) No sé, los dos tienen su mérito, pero algunas cosas de los museos me parecen una tomadura de pelo”.

(ALUMNA, 15 años) “ a) Considero que es un arte distinto que expresa lo que el pintor quiere expresar, sin más, sin buscar parecidos a un objeto o copiar una imagen o paisaje; b) Arte urbano, original. Porque creo que es otra forma más de arte; c) El arte de la calle. Creo que “se lo curran” mucho más los artistas urbanos que los que tienen sus obras en los museos”.

(ALUMNA, 16 años) “ a) Muy interesante porque se sale de lo normal; b) Las considero una forma de arte más; c) Del arte contemporáneo, porque es más de mi estilo”.

(ALUMNA, 16 años) “ a) Como una forma de expresar lo que se siente de una forma distinta; b) Las considero una forma de expresar ideas, sentimientos, etc. Y opino que deberían tener lugares aptos para ellos; c) Del arte de la calle, porque me parece que es más cercano y más ameno para toda la gente y más actual”.

(ALUMNA, 16 años) “ a) El arte abstracto para mí es el mejor porque puedes expresar lo que te apetezca y sale con más ganas antes que algo que tengas que pensar; b) Todo es arte pero no son iguales; c) Del arte de la calle, porque parece más divertido y expresas lo que quieres”.

(ALUMNA, 17 años) “ a) Me parece un arte que se aprende a apreciar con el tiempo y el paso de los años. Creo que es una manera de expresar una realidad personal, que te da más libertad. Aunque está poco valorado por la sociedad y gente mayor como mi abuela. Dice que eso no es pintar. Pero para gustos los colores. En mi opinión es una forma como otra de expresarse; b) Una forma de expresarse, aunque no me gusta el típico rayajo que ellos llaman firma; lo odio, es feo, no me gusta nada, y tengo un hermano que lo intenta, así que me está “enseñando” a apreciarlo aún más; c) Respeto los dos, pero me atrae más el arte del graffiti, pero los que se parecen a los dibujillos de ilustración”.

(ALUMNO, 18 años) “ a) Puede llegar a ser muy hipnotizante; b) Me gusta mucho admirar las obras mientras paseo por la calle; c) Del contemporáneo. A veces consigue sumirme en un trance”.

Se diría que algunos alumnos tienen la asignatura de Plástica y Visual como un entretenimiento organizado tal vez desde arriba para aliviar del agobio que supone cumplir con tantas asignaturas y tan densas . Una especie de “pasatiempos” para mantener el equilibrio. Les sobra el dibujo técnico.

Por otro lado, si la gente de la calle parecía que valoraba más el arte abstracto que los graffiti, los adolescentes de hoy parece que vayan tomando posiciones contrarias.

La raíz de la palabra “evaluación” es “valor”, y una evaluación auténtica incluye comprender lo que valoran los estudiantes y construir a partir de ello. Los estudiantes tienen que saber que su presencia en el aula es valorada y valiosa. La evaluación auténtica es de dentro a afuera y no de fuera adentro. Es un intento de dejar de ordenar una masa de estudiantes y acercarse a la pregunta del maestro: “Dado lo que sé ahora, ¿cómo debo enseñar a este alumno concreto? (Ayers, 2013, p. 81).

4.5.10.2. Opiniones de los artistas urbanos

Como ya se ha mencionado con anterioridad, esta Encuesta escrita para artistas urbanos se repartía en los diversos escenarios que pudieran presentarse: concursos, quedadas o estudiantes de Artes y Oficios. Los formularios hacían retrotraerse a los jóvenes artistas unos añitos al pasado y pensar en sus oportunidades de formación artística. Se quería ver si había diferencias significativas respecto a las circunstancias de educación artística actuales. Pero no. La representatividad de la muestra está basada en los diferentes orígenes de los encuestados y en la diferencia de edad, de los 13 a los 30 años.

Contestaciones al cuestionario “Encuesta escrita para artistas urbanos” (Anexo 4) (Ítems 12 y 13):

(a) Aquella educación plástica de la ESO...;

(b) Tu educación artística

(TOSC, 13 años) “ a) Plástica es una asignatura que me ayuda a hacer mejor trazado. Me lo explican muy bien, lo entendí bien; b) La calle”.

(MAKER, 14 años) “ a) Solamente dan dibujo técnico. Se podría hacer dibujo artístico, así se aprendería más; b) Aprendí a dibujar porque me enseñó Jare un par de cosillas, después fui solo con un poco de ayuda de Jare”.

(SIDE, 14 años) “ a) No sé lo que es la Plástica puesto que nunca he entrado; b) Lo aprendí mirando”.

(NEGAR, 15 años) “ a) No sirve para mucho diría yo, lo que sí sirve es el dibujo artístico; b) En lo que se refiere al graffiti me he enseñado solo”.

(GROV, 16 años) “ a) Me gustaba cómo se daba. La veía como una aspiración a dibujar y pintar mejor; b) pienso que buena”.

(N30, 16 años) “ a) Demasiado dibujo técnico. Es muy aburrido y siempre es lo mismo, pero te ayuda para el Bachillerato; b) Autodidacta (Ahora estudiando Bellas Artes)”.

(MENS, 16 años) “ a) Sí, menos teoría y más práctica; b) Arquitectura en un futuro próximo”.

(POLOS, 16 años) “ a) Depende mucho del profesor, pero creo que se podría enfocar mejor. Es casi inútil para mí lo que ponía en mis libros de Plástica de la ESO; b) El carrer”.

(TAYAK, 17 años) “ a) Necesaria; b) Nada (Bat, ESO). Estudiante universitario, Arquitectura”.

(CURRO 69, 17 años) “ a) No ayuda nada, es una cosa completamente diferente. Porque el graffiti es un arte urbano, no de educación de ESO; b) la he aprendido yo solito (posdata: no ayuda nada el Instituto Rey)”.

(MR. SOOND, 17 años) “ a) 1) Solíamos hacer un cuaderno “absurdo”, con perdón, que sólo contenía dibujos en blanco para colorear o poner sombras...no dejaban nada a tu imaginación; 2) Faltaría dejar que nos expresáramos, que no nos dijeran lo que tenemos que hacer (sólo guiarnos); b) La del instituto, un año de clases en el colegio y mi casa sobre todo (yo y un folio)”.

(JORGE, 17 años) “ a) Es una mierda, porque no te permite desarrollar el estilo que te gusta; b) Plástica en el instituto, aunque todo lo que sé lo he aprendido solo o a través de mis amigos”.

(DASH, 18 años) “ a) Un poco de dibujo artístico (técnicas como témpera o acuarela). Un poco de dibujo técnico (polígonos regulares). Se da de forma muy fría y cuando es optativa se la cogen todos los “fichajes” para no hacer nada en clase; Visitas a distintos museos y monumentos cuando me voy de viaje. Y clases de dibujo este verano, para preparar la prueba de acceso. Este año estoy aprendiendo más que nunca”.

(ZZOM'KADDESH, 18 años) “ a) Yo di en la ESO dibujo técnico y artístico, pero mucho más artístico; b) Mi educación artística ha sido aprender de mis errores y absorber toda la información posible”.

(SETH, 18 años) “ a) se le debería dar más importancia, porque no suelen poner profesores que sepan dibujar (no en todos los casos); b) Un mes de dibujo”.

(TON, 18 años) “ a) Sí, pero en la mayoría de centros el material y el entorno donde se desarrollan están bastante limitados; b) Desde pequeño, y por estudios realizados. Bachiller artístico. Módulo de gráfica publicitaria”.

(ANGÜLO, 19 años) “ a) Creo que aquellos a los que se nos daba bien la asignatura nos hacían casi imposible llegar al 10. Y creo que deberían dejar un estilo más libre para los trabajos de clase; b) La mayoría de lo que sé lo aprendí solo. De nano también daba clases y hace dos años hice bachiller artístico”.

(KROME, 19 años) “ a) No me gustó en absoluto las clases de Plástica de la ESO, no creo que enseñen ni a dibujar ni lo que es arte; b) Cómic y libros de pintura”.

(CRUEL/AMOR, 20 años) “ a) Muy pobre en cuanto a la identidad artística del alumno. Menos teoría y más práctica; b) Cursos de dibujo, aunque siempre me ha apasionado el dibujo”.

(MIGUE, 20 años) “ a) Muchas veces me cortan las ideas por no considerarlas oportunas. Y no tengo cualidades para desarrollar varias técnicas manuales que me solicitan; b) Bastante escueta”.

(DHIS, 20 años) “ a) Más libre. Opción de escoger técnico o artístico; b) Instituto de módulo superior”.

(ADRIÁN, 20 años) “ a) Creo que la educación plástica no fomenta la creatividad individual, sino que fomenta el trabajar en grupo; b) En la ESO dibujaba por mi cuenta. Luego hice Bachillerato artístico”.

(TRIESTAR, 20 años) “ a) Como están las cosas en el Ámbito Artístico Educativo están bien, pero creo que deberían darse más cuenta en los profesores que dan las clases; Pintar, pintar y clases de Plástica”.

(REAK, 21 años) “ a) *Personalmente disfrutaba mucho. Pero dejaría en manos de los alumnos la elección de las técnicas. Pero siempre con “apoyo Técnico” por parte del profesor; b) Prácticamente nula*”.

(KYR, 22 años) “ a) *La mejoraría, más dibujo artístico y menos rollos; b) Ninguna*”.

(PUCK, 22 años) “ a) *Supongo que el dibujo técnico es obligatorio y se emplea en Bellas Artes, aunque de la manera en la que lo dábamos estaba más relacionado con la arquitectura. Si hicieran trabajos más relacionados con el dibujo sería más llevadero: perspectivas, geometría aplicada a mosaicos...; b) Hort del Xocolater, Esc. De Artes y Oficios (Alicante) y autodidacta*”.

(JUANJO, 22 años) “ a) *La educación Plástica en la ESO es insuficiente si vas a realizar Bachillerato artístico, y una asignatura que depende al 100 % del profesor que tengas; b) Mi educación artística viene de clases extraescolares cuando iba al cole, después unos años en el Hort del Xocolater, más tarde bachillerato artístico y mucha práctica en casa*”.

(VENOM, 23 años) “ a) *Enfoque en un tipo de dibujo frío y sin expresión, sería mejor a mi parecer, plantear un temario sobre la libre expresión y el conocimiento de cada uno; b) Clases en el Hort del Xocolater. Ilustración (Escuela de arte)*”.

(GALÁCTICA 3000, 23 años) “ a) *Sin quejas. Durante la ESO machaqué mucho el dibujo técnico. Recuerdo que lo disfrutaba. Me ha ayudado mucho como escritor porque en mis obras destaca mucho la línea recta; b) Mi padre es acuarelista, así que siempre me ha gustado dibujar. Desde bien pequeño*”.

(AIRE, 25 años) “ a) *Cursé hasta 1º de BAT y sólo aprendí lo básico en dibujo técnico. Es la típica asignatura que no preocupa suspender y, a la vez, la que más satisfacción propia produce; b) Mi grupo de amigos. La práctica*”.

(MAKOH, 25 años) “ a) *Insuficiente sin duda; b) La que busques. Lo mejor es documentarse por cuenta propia*”.

(CHUKI, 26 años) “ a) *Muy básica y falta de creatividad; b) La calle, graffiti, autodidacta*”.

(PIROS, 26 años) “ a) *Ampliar con más posibilidades de ejecución. No limitarse al material escolar; b) Buena, no sólo pinto graffiti sino que soy diseñador; expongo cuadros y toco varios campos relacionados*”.

(SOUL, 26 años) “a) *No estuve en la ESO, hice BUP y COU y con un poco de dibujo técnico. Pero la educación plástica es primordial para el desarrollo de la persona; b) BB AA en Barcelona. Autodidacta*”.

(RUBÉN, 27 años) “ a) *Aquella educación fue muy limitada en cuanto a técnicas y creatividad. Muy pocas horas a la semana. Hacen falta profesores que motiven al alumno y más material escolar; b) Cinco años como pintor autónomo decorador. Bachiller artístico. Información adicional buscada por libre sobre obras que me interesan*”.

(DEMS, 27 años) “ a) *Hice 3º y 4º de Artístico. Me resultó una mierda; b) Las calles. Los muros*”.

(ALEX, 29 años) “ a) *Debería poderse elegir entre varias técnicas a elegir por el alumno. Clases extraescolares sobre el tema; b) Lo que se puede aprender de amigos e Internet. Todo lo demás se aprende a base de errores anteriores*”.

(GODOT, 30 años) “ a) Fuera el dibujo técnico. Búsqueda de técnicas pluridisciplinarias. En relación con la música o el cine, por ejemplo; b) Ligera, pero específica. POP-ART, DADÁ”.

Como era de esperar, se constata que el aprendizaje y desarrollo del graffiti continúa siendo por puro autodidactismo y mimetismo, siguiendo las producciones y las influencias de quienes más admiran, ya sea por fanzines, películas, Internet o contacto directo. Algo por otra parte natural, ya que los graffiteros son “de imagen ” *Si veo una pieza en un fanzine o libro y me gusta, me paro y la estudio; si no me gusta, paso a página y ya está. A mí no me importa lo que alguien pueda escribir sobre ella*”, sentenciaba MOST en una conversación sobre deriva de estilos.

A poco que nos fijemos, el recuerdo que guardan los artistas urbanos respecto a su educación artística en la Secundaria es similar a las manifestaciones de los adolescentes de los institutos de hoy: pocas oportunidades para desarrollar trabajos artísticos de verdad; el foco de la asignatura Plástica y Visual excesivamente dirigido al dibujo técnico y un profesorado “muy frío”.





5

*Conclusiones de la investigación doctoral***5.1. Respuesta de las hipótesis**

A la vista de la reflexión conceptual de esta investigación, el análisis de los trabajos de campo y las imágenes reveladoras, se puede hacer una valoración positiva de que, efectivamente, las formas naturales producidas por el paso del tiempo o las manifestaciones que se muestran en los muros, pueden estar más “en onda” con los ojos de los adolescentes que las sacralizadas imágenes de los libros al uso a la hora de enseñar a “saber ver” las cosas de la Plástica. Más que nada, por una simple cuestión de “volumen” o contundencia en los estímulos: las paredes urbanas y los graffiti lo pueden mostrar todo *a lo bestia*. Como en la discoteca. Pero también es verdad que esta *honorabilidad* de las paredes y expresiones callejeras tendrá que sembrarse en el aula a base de una información pertinente.

Este recorrido por las calles mirando “como con un visor” fragmentos de la realidad (análisis del entorno visual), que se propone aquí, podría resultar un sustituto práctico de todo aquello tan teórico, “apagado” e inconexo que figura en los bellísimos libros de Plástica, revestidos con la distante –a estas edades– mitificación del Arte y sus artífices. O, esa inexplicable fama.

Yo ahora no doy Plástica, pero en 1º de ESO sí que daba y mi profesor era el director. Nos mandaba unos cuantos dibujos del libro y de nota ponía lo que le apetecía, es decir, que no tiene ni idea de Plástica. A mí me hubiera gustado un profesor que al menos supiera algo de dibujo. También me hubiera gustado clases al aire libre, como aquí en el Hort del Xocolater, salir al patio y pintar con pincel, no como hacíamos, que nos quedábamos en clase y sólo hacíamos que dibujar en el libro en clase y todos callados, porque si no nos castigaba poniéndonos más dibujos. Bueno, con esto quiero decir que a ver si en un futuro otros niños pueden disfrutar pintando y dibujando, y no como yo que Plástica era como una clase de Matemáticas, aburrida. Y espero disfrutar yo también todo lo que me queda de clases de Plástica. (Estudiante de 2º de ESO).

En los documentales fotográficos recopilados en nuestro Informe se observarán imágenes que podrían responder al interés de todos los gustos y de todas las edades comprendidas en las dos adolescencias, la natural y la artificial.

El arte vive gracias a la imaginación de la gente que lo contempla. Sin ese contacto no es arte. Yo me he forjado a mí mismo un papel como creador de imágenes del siglo XX; cada día intento comprender las responsabilidades y las implicaciones de esta posición. Para mí, cada vez es más claro que el arte no es una actividad elitista reservada a unos pocos, sino para todos; este es el objetivo por el que continuaré trabajando. (Haring, 1984, p. 25).

En las visitas de exploración a los muros o paredes de la calle –con visión “de cerca”– los estudiantes podrán encontrar exquisiteces temáticas que a su entender superan lo visto en los museos. Son los valores propios de la edad. Y el mayor éxito en las cacerías o safaris fotográficos, por simple empatía generacional vez sea el hallazgo del dibujo o la pintura más irreverente y transgresora, quizá realizado con la estética de los cómics o las revistas que generalmente se leen a escondidas.

El revelado de esos carretes o tarjetas de las excursiones de caza darán lugar a un sinfín de imágenes interesantes que al ser expuestas a debate condicionarán innumerables oportunidades de diálogo en relación con el “saber ver” y el “saber hacer” de enorme valor didáctico y lúdico. Y también de carácter integral, donde la Plástica se convierta en un comodín multifuncional para la autoafirmación. Como siempre fue de pequeñitos.

Respecto al “saber hacer”, los muros y paredes suponen también un elocuente pizarrón para señalar la articulación y sintaxis de los elementos formales de la Plástica, los fundamentos de su lenguaje. Toda una tentación para la estética sin complejos.

Decir graffiti es como hablar de todo y de nada. Es referirse a una de las prácticas más antiguas de la humanidad y a la vez de lo que parece más del momento, de lo último. De una forma de expresión que va de lo más ingenuo y espontáneo –como la firma de uno o los nombres de una pareja- a lo más cool- como cuando a alguien se le ocurrió colgar a un graffitero en una galería de arte o en un museo. Algo parecido y paralelo al fenómeno anunciado de la moda de los tatuajes o del piercing en las sociedades occidentales.

Pero dejando de lado el aspecto más cutre y seguramente más auténtico hay una razón lógica en la conversión de esas antiguas prácticas subterráneas en fenómenos de masas de nuestros días: su vocación mal asumida de espectáculo. Mal asumida porque todo tiene un precio y en este caso consiste en que al emerger como iconos del tiempo, las acciones efímeras y secretas se contaminan al constituirse en sistema. Sistemas cerrados, de grupúsculos o de iniciados tal vez. Pero sistemas. Y ello aunque, y como en casi todos los asuntos de este tipo, los que se sienten protagonistas y elevan la voz lo nieguen retóricamente. ¡Faltaría más! En el fondo no dejan de ser prácticamente románticos. (Ruiz Millet, 2003, p. 9).

Así pues, el graffiti se configura como objeto de estudio con implicaciones plásticas, históricas, antropológicas y sociales. Y las superficies sobre las que se manifiesta...también tienen su corazoncito.

Estas relaciones afines entre lo que se puede observar en la calle y en los museos podría utilizarse para un aprendizaje significativo de la Plástica y el Arte considerados conjuntamente. Y ese aprendizaje puede ser ordenado disciplinalmente.

La educación plástica y visual, para una relación competente y sensible con el entorno, tal vez necesite de instrumental didáctico mucho más dinámico que la teoría y las ilustraciones de los libros de Plástica y Visual al uso. De verdad que esos libros pueden ser un plomo para un estudiante no interesado.

Cuando por fin nos ponemos en contacto con una nueva información, la forma de ese contacto es fundamental para determinar si esa información va a tener algún significado para nosotros. La memoria está relacionada con nuestro nivel de participación en el momento de la presentación de la información. A menos que nos pongamos a ello muy en serio, sólo recordaremos aproximadamente un 10 % de lo que leemos, un 20 % de lo que escuchamos, un 30 % de lo que vemos, un 70 % de lo que decimos y un 90 % de lo que hacemos y decimos.

Un verdadero aprendizaje y unos cambios duraderos en la percepción se consiguen sólo si se dan a través de la actividad y la participación. Leer un libro de recetas del siglo XVI tendrá probablemente mucha menor influencia en la respuesta frente a un plato de ese siglo que si lo preparamos y lo comemos en una réplica de cocina de la época. (Hooper Greenhill, 1998, p. 193-194).

La extensa superficie de las paredes urbanas, con toda clase de vicisitudes plásticas y táctiles producidas por el tiempo y el clima, y las contundentes exageraciones expresivas de los *graffiteros*, pueden convertir la calle en un enorme recurso didáctico para enseñar el Arte y la Plástica que todavía no se está aprovechando del todo, a pesar de ser gratis y no depender de los horarios de los museos. Tal vez el instrumento ideal para hablar precisamente del arte abstracto y del marginal que son los más *estresantes*; ya que, como todos sabemos, quiere verse con los mismos instrumentos utilizados para el arte estrictamente figurativo.

Primero, que las clases fueran con profesores más especializados en pintura. Que las clases fueran al principio teóricas y después prácticas. Que tuviéramos un aula solamente para plástica, donde nos pusieran diapositivas, los profesores nos hicieran demostraciones y tuviéramos mejor material para las prácticas.

Los libros fuera y la teoría en apuntes. Simplemente. Para evaluarnos, ver el esfuerzo requerido en el trabajo, cada uno a su estilo y su rendimiento, pero todo práctico. Hacer salidas a museos, y que antes le explicaran detalladamente a la profesora lo que íbamos a hacer allí y de qué va.

Así, anteriormente nos explicará la profesora de qué va, y al llegar ya tener una idea del museo. Allí hacer prácticas, dibujando cuadros de allí, haciendo fotos para después pintar y comentar los cuadros. Y por último que hiciéramos más variedad de materiales, no siempre témperas, sino utilizar más los lápices de colores, óleos, acuarelas, etcétera. (Estudiante de 3º de ESO).

Un elocuente pase de power point –que relacione la calle con el museo- antes de salir del aula...; una sentada, con almuerzo y todo, delante de una zona de graffiti...; las explicaciones de un par de graffiteros...; unos cuantos disparos fotográficos...; y una exposición comentada después, puede ser suficiente para la construcción de conocimientos sobre Plástica, Estética, Entorno y Arte. Y en otro momento, sentados en el pupitre otra vez, se podría hablar más de Historia del Arte y Crítica del Arte.

Las secuencias o fases que según Brondy (*Icónica* 12, 61) permitirían alcanzar una experiencia y valoración estética de los objetos y acontecimientos sería:

PRIMERO, PERCEPCIÓN ESTÉTICA

- Propiedades sensoriales: forma, color, textura, proporciones, etc.
- Propiedades formales: variedad dentro de la unidad, ritmos, ecos, equilibrio, jerarquía compositiva, etc.
- Propiedades expresivas: Idea, sentimiento, significado, tensión, conflicto, relajación, coraje, revolución, etc.
- Características técnicas: Conocimiento de la realización, materiales, técnicas y procedimientos.

DESPUÉS, CRÍTICA ESTÉTICA

- Histórica: Intención expresiva en su momento. El Arte en su contexto social, cultural y económico.
- Recreativa: Aprehendiendo imaginativamente lo que el artista ha expresado.
- Evaluativa: El valor de una obra de arte en relación a otras, usando los criterios de nivel de calidad formal, verdad y significación. La evaluación del Arte desde sus características históricas y técnicas.

PERO AHORA, NOMBRAR Y RELACIONAR

Es el espectador formado estéticamente quien queda impactado por un fragmento de realidad...lo rememora en el representante de un estilo artístico...y lo bautiza con su nombre. Después, si se quiere, se puede ir retrocediendo por todas las fases de Brondy hasta llegar al placentero desglose de los elementos plásticos. Y de verdad que puede resultar un recorrido de vuelta muy satisfactorio. “En la actualidad, lo que se considera el campo del Arte se caracteriza por la disolución de sus límites (tanto en los medios, como en los conceptos), lo que lleva a que las manifestaciones y los objetos artísticos se muestren para ser comprendidos (en sus significados), más que para ser vistos (como estímulos visuales)” (Hernández, 2003, p. 42-43).

Nombrar algo no es otra cosa que atribuirle significado a lo que vemos o pensamos, y esas atribuciones no responden al azar, responden a formas de comprender, ordenar e interpretar la realidad.

ALGUNOS NOMBRAMIENTOS POSIBLES DESPUÉS DE RELACIONAR LA REALIDAD NATURAL CON EL ARTE DESDE LAS SEGUNDAS VANGUARDIAS HASTA HOY:

- Un *Fautrier*
- Un *Burri*
- Un *Tàpies*
- Un *Kline*
- Un *Rotella*
- Un *Indiana*
- Un *Lichtenstein*
- Un *Rosenquist*
- Un *Basquiat*
- Un *Haring*

Pero se debe destacar una vez más que las categorías verbales no son fines, sino medios. Cualquier profesor que solamente ayude a que los niños adquieran palabras sin ayudarles a percibir los referentes de estas palabras está llevando a cabo una enseñanza verbal sin sentido. El aspecto importante es que las categorías verbales funcionan como puntos de partida para recordar a los estudiantes aquello a lo que deben atender en una obra de arte. (Eisner, 2000, p. 176).

Para estas salidas a las paredes urbanas en pos de encontrar relaciones entre el arte de la calle y el arte de los museos, se tendrá que contar con las oportunas hojas de ruta que conduzcan la mirada de los estudiantes hacia los centros de interés establecidos. Para este caso de detección y clasificación de las expresiones urbanas se ha diseñado la “Ficha de observación del arte de la calle” (Anexo 2). Y para relacionar estas mismas formas con el arte de las Segundas Vanguardias, de 1945 en adelante, se ha diseñado la “Ficha de observación del arte de los museos” (Anexo 3). De su debida confrontación conceptual surgirán los pertinentes “bautizos” o anclajes de significado. Tal y como hacemos para recordar el nombre de alguien.

Para terminar, tal vez nuestro objeto de estudio –paredes y graffiti como recurso para la Educación Artística- pudiera ser el pizarrón más indicado para abordar cuestiones de multiculturalidad, interculturalidad y posmodernidad. “Incorporar contenidos multiculturales al currículo se impone como un remedio obvio a los problemas de exclusión, pero ¿puede realmente esperarse de los maestros que amplíen el espectro de contenidos hasta incluir aquellos que tradicionalmente han sido infravalorados o excluidos?” (Efland., Freedman y Stuhr, 2003, p. 32).

El enfoque multicultural de la educación del arte o democracia cultural postula la introducción de muchos pequeños relatos relacionados con los mundos artísticos de otros tantos grupos socioculturales, en claro contraste con el metarrelato único y con el mundo artístico superior del enfoque preponderante de la modernidad. (Eflad; Freedman y Stuhr, 2003:, p. 152).

Y sí, es cierto que a los estudiantes de la muestra de esta investigación, alumnos de una Escuela de Pintura, se les supone afición preferente por el dibujo y la pintura; de ahí que hayan elegido entre otras muchas opciones venir a la Escuela en su tiempo libre. Y esto ya dirá mucho de cara a los estupendos resultados conseguidos en las experiencias artísticas llevadas a cabo a lo largo de los cursos, que se pueden apreciar en los reportajes fotográficos incluidos en el Informe de resultados, y que sin lugar a dudas animarán a sus autores a repetir experiencias artísticas en cualquier otro momento de sus vidas. Tal y como siempre he pensado que también podría desarrollarse en los centros escolares. Pero quizá los colegios e institutos deberían plantearse, antes que nada, la temporalidad de las clases de Plástica y Visual. Con menos de una hora por sesión tal vez todo concluya en pura teoría, dibujo técnico y alguna pobre manualidad. Si no hay prácticas artísticas más prolongadas no habrá creaciones artísticas de calidad, responsabilidad y riesgo que se puedan interpretar... Y tampoco habrá refuerzo alguno.

Para que el alumnado se exprese plásticamente, tendrá que representar algo vivido, y recordemos, como nos comenta Isabel Merodio, que “no se puede representar nada de lo que no tengamos conocimiento activo” (Merodio, 1987), es decir, que experimenten conscientemente lo que les queremos transmitir. Por eso, la labor en el aula consistirá en *transformar en activos los conocimientos pasivos*. A veces podemos hacer que esto ocurra de forma real, como pasearles por el jardín o el patio del colegio para que sientan el paisaje y el entorno, o bien podemos contarles historias que les produzcan reacciones a un nivel íntimo, el de los sentimientos, que se identifiquen con los personajes haciéndoles participar de la historia. [...]

Como también se contempla en esta etapa, necesitamos propiciar vivencias estéticas, dándoles ejemplos vivos de este tipo de experiencias, a través de nosotros mismos o a través de algún artista o de algún documental o texto que se refiera a este tema. (Nuere, 2011, p. 41).

A lo mejor se podrían aunar las horas estipuladas por el currículum y disponer de jornadas más largas, única manera de abordar experiencias más personales, comprometidas y críticas de cara al futuro. Por otro lado, de verdad que hay hogares que son un horror por los cuadros tan horteramente que tienen colgados en la pared. La contaminación está servida.

No obstante, cuidado: “ Junto a los problemas específicos de formación inicial y permanente del profesorado de Educación Artística y de Artes Visuales en E. Infantil, Primaria y Secundaria, aparece también la necesidad de reconocer las figuras del profesorado o educador especialista en otros sectores educativos o en otras instituciones artísticas, culturales y sociales.” (Marín Viadel, 2000, p. 197).

Efectivamente, el problema puede no ser tanto el de la ausencia de educación artística...como el de la artísticidad incontrolada. Ante la falta de profesorado reconocido, cualquier atrevido/a procedente de los métodos lúdicos o pretecnológicos puede hacer de las suyas. Y no digamos si te coge entre manos cualquier “artista-genio” ávido de dejar los máximos discípulos que lo perpetúen por toda la galaxia.

Pero, más allá de las reivindicadas situaciones ideales para el desarrollo de las actividades plásticas tanto en la educación formal como en la no formal, el “Informe de resultados” (Capítulo 4) de esta tesis siempre emanará para el lector observador la épica de un libro de aventuras por los broncos mundos del arte y su enseñanza-aprendizaje. Para comprender mejor las múltiples historias del arte y de quienes lo hacen, lo hacemos (que podríamos ser todos).



5.2. Conclusiones

Ya se viene apuntando que el Informe de resultados (Capítulo 4) se presenta como una obra de arte abierta a la interpretación significativa de los diversos lectores según su bagaje personal. Sin las conclusiones del investigador. Aunque ya la misma recopilación-selección de datos llevara implícita la impronta del “Ser humano-como-instrumento” (Lincoln y Guba). No obstante, todavía habrá tiempo para compartir algunas consideraciones derivadas de todo lo investigado.

5.2.1. Consideraciones sobre el arte abstracto y sus artistas

1. Arte abstracto. Contexto social

Sigue existiendo un marcado respeto y temor hacia el arte abstracto, un evidente complejo de ignorancia que si bien cara a cara se exterioriza en el chiste fácil, siempre alrededor de la tomadura de pelo del artista, en las encuestas escritas se procura quedar mejor y se deja el asunto “para entendidos”. Tolerancia suficiente para que el papanatismo siga acampando a sus anchas. Tolerancia suficiente para la ganancia de pescadores.

Continúa relacionándose la abstracción con “lo raro”; es decir, a partir de que las representaciones pictóricas se apartan del realismo-naturalista ya son cuadros abstractos. Así, por ejemplo, los cuadros de Dalí; *El grito*, de Munch o *El Guernica*, de Picasso. Incluso *El orinario*, de Duchamps. Significando una carencia de preparación en los términos artísticos.

Destacan las alusiones a la subjetividad especial de los artistas abstractos: “Para expresar sentimientos y emociones que de otra manera no pueden mostrarse”; “Porque necesita expresar sus vivencias de la manera más personal posible”. Así como la simple y pura condición innovadora de los artistas: “Creo que cuando la gente se cansa de pintar temas más clásicos busca nuevas experiencias en lo abstracto”. Sin faltar las alusiones más funcionales: “Creo que es por los tiempos que corren, es una manera de pintar rápido y fácil, y va bien con la decoración actual de la gente joven (ES PINTURA COMERCIAL)”.

Y sí, la mayoría de los encuestados no tendría ningún inconveniente en colgar un cuadro abstracto en su casa. Señal inequívoca del poder decorativo del arte abstracto. Peligro por el que siempre necesitó de una justificación teórica, filosófica, religiosa o poética para no quedar sólo en un cuadro-mueble para una decoración moderna. No obstante, ¡atención al nuevo espíritu de los tiempos! “No. Sin intentar ofender a los artistas, no me gusta colgar cuadros” (30 años, universitaria y profesora). La amo a rabiar.

Los adolescentes también consideran el arte abstracto como más profundo y falto de explicación y madurez para entenderlo: “Me parece un arte que se aprende a apreciar con el tiempo y el paso de los años. Creo que es una manera de expresar una realidad personal, que le da más libertad. Aunque está poco valorado por la sociedad y gente mayor como mi abuela. Dice que eso no es pintar. Pero para gustos los colores. En mi opinión es una forma como otra de expresarse” (17 años); “Yo pienso que los pintores no tendrían que hacer cosas tan raras, porque yo, por ejemplo, me aburro porque no entiendo las obras de los artistas, porque a lo mejor dicen “esto representa el amor” y hacen cuatro rayajos y ya está. Y pues yo no veo el amor...” (Estudiante de 4º de ESO).

2. Aproximación práctica a la abstracción pictórica. Adolescentes de la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater

Las primeras experiencias con el arte abstracto por parte de los jóvenes estudiantes de la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater fueron de lo más aplaudidas, y con sinceras manifestaciones de continuidad. Constituyendo un auténtico descubrimiento. A destacar el fascinante poder liberador

experimentado en las realizaciones y el fresco tuteo hacia un arte considerado de eruditos. Y sí, los sentimientos personales mandaban a la hora de las percepciones; tiempo habrá para hablar de las cualidades expresivas de la obra, de los signos expresivos de la pintura...

Mi primer contacto con el abstracto ha sido muy entretenido. Me ha dado mucha libertad para hacer lo que me da la gana sin tener que sujetarme a unas “reglas” o una muestra, sino que puedo poner los colores que quiera y dar los brochazos dónde y como quiera.

En conclusión, me ha dado libertad y eso es algo que me gusta. Creo que mi cuadro significa, por lo menos para mí, la libertad de alguien...o la tristeza de alguien que finge ser feliz... (Estudiante de 16 años).

Este ha sido mi primer contacto con el abstracto y la verdad ha sido una experiencia diferente. No sabía cómo comenzar pero una vez dada la primera brochada he sentido libertad. Podría hacer lo que quisiera en el cuadro. Sencillamente me dejaba llevar por mis sentimientos y ritmos de la música. Me he sentido libre, sencilla, a gusto decorando con líneas y garabatos un cuadro que se supone debía de tener sus límites (como cualquier otro tipo de pintura). Pero aquí no, hoy no, hoy era yo misma pintando con mis colores... (Estudiante de 19 años).

Una vez experimentado el arte abstracto, las preferencias de los estudiantes se repartían a partes iguales entre el arte abstracto y el arte figurativo: “El arte abstracto para mí es el mejor porque puedes expresar lo que te apetezca y sale con más ganas, antes que algo que tengas que pensar” (16 años). “Me gusta más el figurativo porque, como lo veo más real, me parece que lo entiendo mejor” (15 años).

En resumen, están abiertos y agradecen la introducción y el desarrollo de los tres dominios a que se refería Eisner (2000) en “Educar la visión artística”: el dominio productivo (el desarrollo de la capacidad visual, creadora y técnica); el dominio crítico (el desarrollo de la sensibilidad visual y apreciación estética) y el dominio cultural (características de las obras artística en su contexto histórico y cultural). Estos chicos y chicas tal vez no vuelvan a pintar abstracto en su vida, pero es seguro que van a poder deambular por los museos y salas de exposiciones con menos peso en la cabeza...

A partir del trabajo de Piaget y Vigotsky entre otros, los constructivistas han creado una teoría de la educación muy influyente que ha penetrado en la escuela y en los museos educadores. El constructivismo se sostiene sobre dos supuestos: uno, que para que exista aprendizaje el alumno ha de participar activamente, lo que implica interacción abierta con el objeto de aprendizaje, incluyendo la experimentación; dos, que las conclusiones obtenidas no requieren validación frente a una “verdad” externa establecida, sino que se validan en tanto que tengan sentido en el marco de la realidad construida por el alumno. En otras palabras, su validez proviene exclusivamente del valor de los conceptos manejados para engendrar una respuesta o dar lugar a una acción y en la coherencia interna de las ideas. (Ballart Hernández, 2007, p. 217).

5.2.2. Consideraciones sobre el arte de la calle y sus artistas

1. Graffiti. La opinión de la gente.

Ni que decir tiene, la gente de la calle siempre estará bastante harta de los graffiti de siempre y, sobre todo, de los tags del hip hop. Y en las encuestas la mayoría se pronuncia como que el graffiti es una manifestación artística...pero cuando los trabajos son más o menos icónicos o por lo menos bien trabajados. Se mantiene el respeto por todas las piezas donde se nota el tiempo invertido. Todo lo demás es gamberrismo: “...una firma gigante no es un graffiti, es una gamberrada...”; “Una manifestación artística el graffiti. Un acto de gamberrismo las pegatinas plantillas, etc.” (59 años, médico). “La mayoría que pinta nombres es para hacer el gamberro y darse protagonismo. Los que hacen un dibujo bien hecho es porque aman ese arte” (35 años, profesor).

En el fondo, se piensa que la intencionalidad del graffitero siempre tendrá una base de protesta: “Como forma de expresión, pero con la base de protesta, quien quiere hacer sólo arte usa otro soporte” (39 años, profesor).

En definitiva, los graffiti en que se fija la gente serán lo más parecido a la pintura mural de siempre: “Los que están bien terminados y mandan algún mensaje” (40 años, funcionario). “Nunca los graffiti de letras. Sí los que son dibujos que se merecen mirarlos” (35 años, profesor).

Nadie piensa que los autores de las firmas o “tags” puedan ser los mismos que también hacen las piezas de graffiti que sí admiran. Simplemente existen los que sí saben y los que no. Se ignoran las características idiosincrásicas del graffiti: el bombardeo de firmas, el dejarse ver en los mayores sitios posibles.

Respecto a las diferencias entre el arte abstracto y el graffiti, emergen alusiones referentes a la profundidad/superficialidad de uno y otro: “El arte abstracto lo veo como más pintura de persona entendida y al graffiti de gente más vulgar” (72 años, jubilado). “El abstracto es de las élites económica y cultural y el graffiti es de las clases marginales y antisistema” (52 años, profesor). “El arte está pensado, el graffiti no” (64 años, universitario, profesión liberal). “El arte abstracto es un tipo de arte y el graffiti es pintar en la calle” (32 años, profesor). “Arte abstracto es de sentimiento o más arte. Y el graffiti no expresa, sino que es para poner en práctica dibujos” (3º de ESO).

En definitiva, se mantiene la opinión de mayor trascendencia del arte abstracto y el aspecto más lúdico del graffiti. ¿La larga sombra de la modernidad?

Y ahora, la definición de un artista urbano: “El graffiti engloba una cultura, aparte de ser arte o no. El abstracto lo considero estilo “peligroso” porque si se pasan unos límites se puede rozar lo “extraño” y la obra en sí carece de sentido. Por lo que sería un arte difícil para hacer llegar al público. En el graffiti no hay simbolismos, hay un significado que a simple vista puede verse” (29 años, universitario).

Para nosotros el hecho de que el arte callejero sea efímero y que, en la mayor parte de las ocasiones, se haya creado en público, es lo que lo hace tan potente y, al fin y al cabo, tan contagioso. La finalidad del artista no es ser técnicamente perfecto, sino aceptar en su arte las cosas que lo hacen “humano” para después compartir esa humanidad con los demás. A eso se debe que nosotros, como amantes del arte, salgamos ganando. (Schiller, 2013, p. 9).

2. Hacia una definición del arte, del graffiti y del postgraffiti. La opinión de los artistas urbanos.

Respecto al concepto de arte, a medida que aumenta la edad se va pasando de la acción expresiva de la subjetividad y la preferencia artesanal hacia motivaciones más conceptuales y hasta cruciales: “Es cuando expresas tus emociones” (13 años). “Construcción física de los sentimientos” (18 años). “Toda obra artesanal o artificial creada para aportar riqueza visual” (22 años). “Búsqueda de la motivación por vivir” (29 años).

Referente al graffiti, puestos en plan serio, se mantienen las mismas definiciones respecto al arte: “El arte plasmado en la pared y me parece que debería hacerse por amor al arte, nunca por competir” (18 años). “Graffiti es pintar tu nombre. Necesario que te guste y aprecies los demás elementos del HIP-HOP” (20 años).

Y sobre el postgraffiti, por lo menos en Elche, tampoco es que se levanten demasiadas pasiones, sobre todo con los más jóvenes; entre los más mayores se acepta como “otra herramienta”: “Eso no es arte, son pegatinas de pacotilla porque te lo dan hecho y tú no puedes hacer nada y lo que mola es hacer” (14 años). “Evolución snob del graffiti clásico, menos vandálico y más “correcto” (18 años). “Una modalidad nueva o variación con similares mundos y compartiendo las mismas superficies y de forma más icónica y directa” (26 años).

Por otro lado, los últimos trabajos de los artistas callejeros más prestigiosos se vienen aproximando bastante a las formas del llamado Realismo social que los artistas establecidos venían exponiendo en las

galerías de arte de los últimos sesenta. Aunque también es verdad que ahora estas temáticas para la reflexión social se tratan más cerca del diseño y la ilustración, con menos dramatismo y con más sentido lúdico. De ahí que los actuales artistas callejeros del *street art* sean cada vez más aceptados y queridos. Y hasta ya valdrá la pena ir dejando la firma sobre las paredes.

No obstante, la selección natural seguirá implacable su cometido eligiendo a los más aptos. Unas veces la extinción será por las exigencias propias de la edad y ya está. El caso es que poco a poco todos irán a parar a su sitio...según lo invertido y la suerte general. Los habrá que conseguirán un trabajo y dejarán para siempre su pasión por el graffiti. Los habrá que pondrán una tienda de materiales de graffiti, y saldrán ocasionalmente a pintar con la peña. Otros tirarán para la Facultad de Bellas Artes o Arquitectura. El mecanismo habrá sido más o menos parecido al de los pintores de caballete.

En una de las últimas actuaciones graffiteras a que fui invitado, tuve que atravesar un auténtico cerco de cochecitos Janet con el niño dentro y las mamás esperando a que los papás terminaran sus piezas. Tal vez una de las escenas más impactantes y bonitas de mi vida. ¿Pero tíos, qué os ha pasado?, les pregunté. “Pues nada, que nos dio a todos por follar y mira”, me contestó Fons.

3. Graffiti comercial y de exposición

Se observa que, salvo raras excepciones, no hay ningún inconveniente en ser prácticos e inteligentes. Se acabaron los héroes idealistas y puristas. El dinerito no es pecado: “Fondos para otros proyectos” (17 años). “Está bien por sacarte unas pelás, pero no avanzas” (20 años). “Me parece de puta madre, alguien conoce la valía y la paga” (26 años).

Respecto a la entrada del graffiti en museos y galerías también se acepta, pero con cierta melancolía: “Me parece bien en algunos aspectos, siempre que se diga realmente lo que representa. Es como algo exportado de las calles que digamos que es su hábitat” (18 años). “Buen método para que los “extraños” lo consideren como una forma de expresión. ¡¡No necesitamos que se reconozca como arte!!” (29 años).

Son muchos graffiteros los que podrán ir tirando un buen trecho de sus vidas con los trabajos de encargo, generalmente persianas metálicas y alguna pintura mural esporádica. Pero casi siempre discutiendo el precio. Es común que la mayoría de la clientela, sabedores de que la policía persigue a los graffiteros, se piense que les está haciendo un favor dejándoles pintar en su propiedad. Lo *dao* por lo *tomao*, esperan que sea el contrato. Estos trabajos podrán complementarse con otros de ilustración en camisetas, gorras, etc. Y, por supuesto, también puede florecer un suculento negocio.

Algo parecido sucedió siempre con los pintores convencionales que dedicaron buena parte de su tiempo a la realización de los cuadros-mueble de las casas. Si eran cuadros muy estúpidos se firmaban con un seudónimo y ya está. Pero, ni que decir tiene, todo eso que le ha venido sucediendo a las paredes interiores de los edificios podría volver a repetirse en las paredes exteriores. Dependerá de la educación artística de quien haga los encargos.

Los trabajos de exposición tienen su clientela joven y a los amantes del arte pop, de los cómics y de la ilustración. Desde mi punto de vista, y por lo que he visitado, auténticas lecciones de frescura visual, limpieza de mente y buen hacer. Una esperanza.

4. Graffiti de certámenes y encuentros

Se mantiene la intención más divertida y práctica de relacionarse los escritores entre sí y darse a conocer. También se valoran las oportunidades de enseñanza-aprendizaje. Así como el acercamiento positivo a la gente de la calle: “Está al pelo porque hay muy buen ambiente y conoces a la peña” (16 años). “Esto si lo veo fantástico para mejorar entre todos y ver cómo realizan sus trabajos” (26 años).

Pero, ni que decir tiene, los participantes de los concursos de graffiti, promovidos por los Ayuntamientos o instituciones culturales, también serán críticos, sobre todo con la organización convocante y el fallo del jurado. Casi siempre se adjudicarán los premios bajo la mirada influyente de algún artista del arte instituido: “Mediocres, ya que pagamos nosotros la pintura. Y los otros años los que han ganado no se merecían ganar, ya que siempre ganan los mismos” (19 años). “Falta organización, un mejor control de las personas que participan” (26 años).

Respecto a los encuentros de artistas callejeros convocados por los propios Ayuntamientos con el fin de embellecer alguna zona deteriorada de las ciudades o de las medianeras más céntricas, los resultados van a depender enteramente de la confianza y libertad concedida a los artistas, que ya tienen sus señas de identidad y formas representativas. Demasiada supervisión puede acabar en una representación para los visitantes de fuera del gusto feliz de la clase media que nos caracteriza.

5. Preparación y aprendizaje. Aquella Educación plástica de la ESO.

Los escritores de graffiti se sienten orgullosos de su educación artística autodidacta, “yo y un folio” y “mirando en la calle”: “Mi educación artística ha sido aprender de mis errores y absorber toda la información posible” (18 años). “Lo que se puede aprender de amigos e Internet. Todo lo demás se aprende a base de errores anteriores” (29 años).

Y recuerdan su educación plástica formal de Secundaria con gran sentido crítico. Sobre todo dirigido a los libros y los profesores que tuvieron: “Depende mucho del profesor, pero creo que se podría enfocar mejor. Es casi inútil para mí lo que ponía en mis libros de Plástica de la ESO” (16 años). “a) Solíamos hacer un cuaderno “absurdo”, con perdón, que sólo contenía dibujos en blanco para colorear o para poner sombras...No dejaban nada a tu imaginación; b) Faltaría dejar que nos expresáramos, que no nos dijeran lo que tenemos que hacer (sólo guiarnos)” (17 años). “No recuerdo muy bien aquella época, pero sí recuerdo que había demasiado dibujo técnico, demasiado academicismo y poca libertad expresiva” (22 años). COROLARIO: “Aquella educación fue muy limitada en cuanto a técnicas y creatividad. Muy pocas horas a la semana. Hacen falta profesores que motiven al alumno y más material escolar” (27 años).

Los gustos sembrados en una educación artística tan breve es probable que pudieran ser los que, más tarde, a través de los cargos de poder en las distintas corporaciones municipales, nos llenen las ciudades y rotondas de prolongaciones de la estética de los cromos, de los belenes y de toda aquella pretecnología que se ponía encima de los televisores y en las traseras de los coches.

6. Aproximación práctica al graffiti. Estudiantes de la Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater de Elche.

Las experiencias con el graffiti, llevadas a cabo en el recinto ajardinado del Hort del Xocolater o en las zonas de actuación de los graffiteros, han sido muy valoradas por los estudiantes participantes que han coincidido en este estudio y entendidas como expresión creativa y como representación cultural: “Sí. Porque los graffiti desde sí ya desprenden cultura callejera” (3º de ESO). Estando abiertos a conocer y experimentar con los sprays, plantillas, etcétera: “Sí, porque nunca está mal conocer cosas nuevas” (14 años). “Sí. En la experiencia que tuvimos con los graffiteros me lo pasé muy bien y aprendí mucho. Hice cosas que no me creía capaz de hacer (pintar con spray)” (15 años).

Así pues, no es verdad que los chicos y chicas de la ESO y Bachillerato se encuentran en la etapa del realismo y ya está. Se debaten en un entusiasmo constante por conocer nuevas técnicas y materiales y poder experimentar con ellos. Y se confiesan rehenes en unas aulas haciendo trabajitos de terapia o de dibujo técnico. Todo apunta a que se debería liberar el currículo de tanta carga “ocupacional” y poder trabajar con proyectos más acordes con las ansias de volar de estas edades.

5.2.3. Consideraciones sobre la realidad artística de los estudiantes de la ESO y Bachillerato. El área de Educación plástica y visual

1. Expresión. Creatividad. Temporalidad.

En general, los estudiantes de la ESO y Bachillerato tienen un alto concepto del área de Educación plástica y visual, pero no de cómo se lleva a cabo. Se lamentan de la poca aplicación y utilidad que le pueden sacar a una asignatura tan querida y de tantas posibilidades. Quedando en un tiempo para la “relajación”, en clara alusión a las tareas tan simples. A excepción del dibujo técnico que, es unánime, no gusta a nadie: “Yo creo que la clase de Plástica es útil porque te relaja (por lo menos a mí) y también porque cuando vas a un museo puedes entender un poco más de los cuadros” (4º de ESO, 15 años). “Es buena para desestresarse y aprender cosas de utilidad pero no con mucha presión porque se entienden fácilmente” (1º Bachillerato, 16 años). “La verdad es que no mucha [utilidad] ya que, al menos en mi instituto, sólo aplican un poco de dibujo técnico” (4º de ESO, 15 años).

No se consideran interesantes las actividades plásticas llevadas a cabo en el instituto. Demasiado indiferentes. Y los libros de Plástica “Son aburridos. Porque me dicen cosas que ya sé” (18 años): “Algunas sí, pero la mayoría son demasiado sencillas y muchas veces repiten actividades de un curso para otro” (14 años). “No. Porque es seguir un libro que a veces no tiene mucho sentido y otras veces proponen cosas tontas (manualidades...)” (16 años).

Para tal y como se vive la materia, la temporalidad oficial de dos o tres clases de 45 minutos a la semana, se considera suficiente por los que no confían en otra cosa: “Bastante bien, porque aunque no te guste ese tipo de dibujo pues te entretienes. Y mis horarios son 55 minutos, 3 clases a la semana” (14 años). “Bien, porque con lo aburridas que son, no es un gran número de clases” (18 años). Y escasa para los más esperanzados: “Me parece que en una clase de 45 minutos no se puede explicar la plástica. Estaría mucho mejor concentrar el tiempo en una sola clase ya que nos permitiría trabajar mejor” (15 años). “Muy escasa. No da tiempo ni a ponerse a trabajar, en clase sólo explican y hacer lo que nos manden para casa. Podrían dejar más tiempo para dudas y hacerlo en clase”.

Prepondera el “sí” en concentrar todo el tiempo de Plástica y Visual en una mañana entera a la semana: “Se aprovecharía más el tiempo, porque el profesor se ahorraría los 10 minutos que necesita todas las clases para conseguir que nos sentemos en algún lugar cercano a nuestro sitio” (15 años). “Mucho mejor. Porque entre que llegas a clase, hablas, sacas los libros, los colores, lápices...pierdes la mayor parte de la hora” (16 años).

Sobre la hipotética idea de trasladar el aula de plástica a la calle: “Yo creo que estaría muy bien, porque rompería la monotonía de las clases” (15 años). “Excelente. Todo lo que sea salir de las cuatro paredes me parece una idea genial. Además creo que motiva al alumnado pues al ir a un sitio nuevo hace que el estado de ánimo mejore y que nos llegue inspiración al ver cosas nuevas” (17 años).

COROLARIO. Propuestas metodológicas: “Lo mejor sería trabajar sin libro de Plástica. Es decir, que nos dieran un tema para desarrollar” (14 años). “Enseñar la teoría al tiempo que se promueve un movimiento creativo” (18 años).

Hay más de una agenda educativa legítima para la educación artística. Aunque tendemos a buscar un objetivo común y concreto para cada uno de los diversos campos que componen el currículo escolar, el objetivo de un campo no está determinado únicamente por sus contenidos, sino por juicios hechos por profesionales y políticos sobre la manera de enseñar una materia y la dirección que debe seguir el aprendizaje. A su vez, la dirección que debe seguir el aprendizaje está influida por la población que asiste a un centro educativo y por las circunstancias locales en cuanto a tiempo y situación. [...] A medida que cambian los tiempos también pueden cambiar las necesidades. El educador realmente competente no hace juicios sobre los programas basándose en una sola convicción, sino basándose en un análisis del contexto donde se van a aplicar esos programas. (Eisner, 2004, p. 284).

2. Percepción. Producción. Comunicación.

Respecto a la percepción de la belleza de los cuadros, los adolescentes se dejan llevar por el propio gusto; sin entrar demasiado en las intenciones o sentimientos del autor: “Sí. Porque aunque no entiendas lo que el autor quiera expresar te puede gustar el cuadro” (14 años). “Entiendo un cuadro según mi forma de pensar, creo que la manera de ser y del estado de ánimo que esté ese día influye en la manera de interpretar un cuadro. Por eso pienso que es subjetivo el entenderlo. Y que nunca llegaré a saber qué quiere expresar el autor”.

La mayoría de los encuestados se creen capacitados para copiar lo que ven, pero con las reservas propias de las inevitables desviaciones de la representación personal: “Sí, porque sería parecido a hacer una copia, pero no siempre saldría idéntica” (16 años). “Se intenta, creo que sí que sería capaz. Pero sería mi realidad, sería mi forma de verlo” (17 años).

Los adolescentes piensan que sí saben transmitir un mensaje visual usando los recursos expresivos formales y simbólicos, aunque algunos duden de la idéntica interpretación del espectador: “Regular. Porque aún me falta seguir practicando, pero más o menos sí. Por ahora sólo sé transmitir la tristeza y la felicidad por los colores y la fantasía” (14 años). “Sí, sólo hay que usar el instinto y la imaginación. Porque, aunque cualquier otra persona sienta algo diferente, a mí me puede parecer que el cuadro es alegre, triste...” (15 años). Tal vez habría que recalcar más el concepto de obra abierta en las realizaciones artísticas.

No están muy seguros de saber relacionar la plástica del arte de los museos con la plástica de la calle. Pero si ven cierta familiaridad: “Es difícil de relacionar, pero algo tienen en común” (15 años). “No. Porque no sabría, aunque me gustaría saberlo. Solamente sé que el pop se parece mucho a dibujitos que he visto por la calle y que a veces uno se mete encima de otro mezclándose” (17 años).

Y consideran arte las diferentes manifestaciones de la calle: graffiti, plantillas, pegatinas, etc. Pero siempre atentos al trabajo bien hecho. Poco saben de la existencia de lo poético, de la belleza de la ambigüedad, de la poesía visual: “Yo las considero un arte ya que son obras tan trabajadas o más como un cuadro de un museo, solo que su museo es la calle” (15 años). “Una forma de expresarse, aunque no me gusta el típico rayajo que ellos llaman firma; lo odio, es feo, no me gusta nada, y tengo un hermano que lo intenta, así que me está “enseñando” a apreciarlo aún más” (17 años). “Me gusta mucho admirar las obras mientras paseo por la calle” (18 años).

3. Elementos y conceptos básicos de las obras plásticas y visuales.

Unanimidad absoluta en el reconocimiento de su aptitud para distinguir los diferentes conceptos y elementos plásticos y visuales de una obra de arte (el punto, la línea, el plano, la forma, el volumen, la luz, el color, la textura, el espacio, etc.), porque lo habían dado en la asignatura de Plástica y Visual: “Sí, las cosas más básicas, lo que nos explican en clase” (15 años). “Distingo casi todos, pero no todos por falta de más práctica” (16 años). Sin embargo, se muestran menos familiarizados con las interrelaciones plásticas (composición, fondo-forma, armonía, contraste, peso, ritmo, tensiones, movimiento, etc.): “Algunas, la mayoría no tengo muy claro lo que son” (15 años). “Eso me cuesta más” (18 años). Señal evidente de que, como decían los chicos, “no se da todo el libro”.

Pero el problema será que si todos estos conocimientos se dan desconectados de la práctica, se mantendrán bastante poco en la memoria y en el entendimiento. En la simple realización de un bodegón del natural se podría conectar para siempre con todos los elementos constituyentes y conceptos básicos del dibujo y ya está. Lo que haya venido sucediendo o no en las páginas del bloc durante el proceso es todo lo que hay. Y esta la oportunidad de ir poniéndole nombre. Luego, el conocimiento se generaliza.

4. Imagen. Diseño.

Se muestran bastante seguros a la hora de diferenciar las artes más populares como el cartel, el cómic y la ilustración: “Sí porque me interesan los tres y son fáciles de diferenciar” (14 años). “Sí, hoy en día se sabe bastante de estos temas” (15 años). “El cómic incluye un texto literario acompañado de un conjunto de ilustraciones. El cartel tiene un mensaje que se capta de una sola mirada y anuncia algo. La ilustración es una simple pintura en papel” (18 años).

También creen distinguir correctamente entre signos y símbolos (señal, anagrama, logotipo, etc.), porque normalmente lo han dado en Plástica: “Sí. Porque desde pequeños ya nos han enseñado a diferenciar y reconocer” (16 años). “Algunos, otros no pero llegaré a distinguirlos con el tiempo. Porque eso lo enseñan en el instituto” (17 años).

En general, no distinguen la morfología de las letras de graffiti ni las distintas formas de arte urbano: “No, es difícil de distinguir sin haber dado alguna clase antes” (15 años). “No mucho, tampoco tengo amigos cercanos que lo practiquen” (16 años).

Hacia estos conocimientos visuales más propios de la cotidianidad es donde viene dirigiendo la atención el currículum de la Educación plástica y visual en Secundaria hoy día. De ahí que los graffiti y el arte de la calle podrían venir como anillo al dedo para las programaciones del currículum, pero con mucha más

relación con los cuadros de los museos y del arte contemporáneo que todavía se sigue creando. Por si un día se presenta ir a verlos o ponerse a hacer más.

5. Estética. Entorno. Arte.

Hay adolescentes que están más satisfechos con el arte contemporáneo de los museos, otros que sienten predilección por el arte callejero y otros que consideran a los dos por igual, simplemente son distintos. No obstante, se sigue valorando la nobleza del trabajo bien hecho en cualquier circunstancia: “Del de museo, me gusta más, aunque a veces es muy parecido o quiere decir lo mismo” (15 años). “El arte de la calle. Creo que “se lo curran” mucho más los artistas urbanos que los que tienen las obras en los museos” (15 años). “No sé, los dos tienen su mérito, pero algunas cosas de los museos me parecen una tomadura de pelo” (15 años).

Manifiestan estar “supermotivados” para visitar exposiciones, museos y, sobre todo, estudios de artistas. Desean y esperan que los lleven y les expliquen. Y que les informen de cuándo y dónde son las exposiciones. Es decir, participación e interacción en los programas culturales de los museos y otros centros expositivos: “Sí, me encanta todo ese mundillo del arte” (15 años). “Sí, porque así sé más o menos de dónde proviene el cuadro y el ambiente de donde ha salido” (16 años).

Están de acuerdo en considerar el graffiti como arte contemporáneo pero sin compararlo con el arte de los museos. Son diferentes: “Yo creo que no tienen nada que ver el uno con el otro. Pero los dos son arte” (14 años). “No, son cosas muy distintas. Cada uno se adapta a su época o su entorno cultural, pero ninguno es mejor o peor que otro” (15 años).

No saben interpretar y valorar la poética del muro, el azar y el paso del tiempo: “No. Porque a veces con el paso del tiempo la pintura se desgasta y pierde color o lo que sea y cuesta o ya no sabes lo que pone” (14 años). “No. Porque nadie me lo ha explicado” (15 años).

6. Procedimientos. Técnicas. Materiales.

Los adolescentes encuestados se sienten sobradamente motivados para conocer y comprender los elementos y factores de producción tanto del arte abstracto como del graffiti: “Me encantaría. Pienso que la gente ha de estar preparada para emprender cosas nuevas” (15 años). “Sí. Porque me gustaría aprender varias formas artísticas” (16 años).

Y les gustaría experimentar con arenas, técnicas mixtas, etc., tal y como se hace en el informalismo; o con los sprays, plantillas, pegatinas, etc. del arte urbano: “Sí. Porque nunca está mal conocer cosas nuevas” (14 años). “Claro, todo lo que sea experimentar está bien” (17 años).

En definitiva, no están conformes con las actividades habituales ni con los materiales de siempre: “No. Prefiero hacer cosas diferentes a las de siempre” (14 años). “No. Hay que saber muchas técnicas para tener cultura artística y así poder apreciar tanto un gran cuadro de un museo como un gran graffiti de una pared” (15 años).

Si todo se limita a experimentar con materiales que no manchen, ¿cómo se va a comprender después un óleo, un acrílico o un spray del arte contemporáneo? Todo se verá desde el punto de vista del diseño y poco más. Estampados al fin y al cabo. Para que luego vengan los comisarios de los eventos artísticos y convengan en hacernos creer que los chorretes del aguarrás o los grumos de la pintura... que no habíamos percibido “por incultos”... son los que hacen tan valiosa la obra. La trascendente espiritualidad.

Aunque, no obstante, la misma inteligencia empleada en el apartado anterior, la de no empezar nada que no se vaya a poder terminar, también hará que el espectador se mantenga ojo avizor con lo que no entiende. Con lo paranormal.

Las artes enseñan a pensar en el marco de las limitaciones y las posibilidades de un material dado. [...] Aprender a crear formas que posean unas relaciones estéticamente satisfactorias o que tengan una cualidad expresiva concreta exige aprender a pensar de una manera inteligente en función de las limitaciones y las posibilidades de los materiales que elegimos usar. [...] Si queremos destacar el carácter “expresivo” de las obras de arte infantiles, hay muchas maneras de hacerlo. Usar pinceles grandes y pinturas al temple de colores vivos es una manera. Si queremos destacar la atención al detalle y a la precisión, será mejor que los niños usen lápices o rotuladores de colores. El material influye en lo que los niños aprenden a prestar atención. (Eisner, 2004, p. 289).

5. 2. 4. Consideraciones sobre la realidad artística de los talleres de la educación no formal

Durante el largo tiempo de esta investigación cualitativa sobre la Educación Artística o Didáctica de la Expresión Artística también se ha tenido la oportunidad de conocer a fondo, como profesor o monitor de Pintura, algunos de los contextos más interesantes de la pedagogía social en Elche: Escuela de Adultos, Asociación de Amas de Casa, Hogar del Pensionista y Gabinete Didáctico del Museo de Arte Contemporáneo. En el Informe de resultados (Capítulo 4) de este estudio hay varias crónicas al respecto. Vaya desde aquí mi agradecimiento a los dioses por haberme situado ante tan maravillosas experiencias. Por ejemplo, ahora mismo, toda la ropa que llevo puesta mientras estoy escribiendo son regalos de este alumnado tan entrañable. Acertando siempre en mi talla y en lo que me hacía falta.

1. Talleres Sociales

Lo primero que llama la atención en estos escenarios de tiempo libre y ocio son lo variopinto de los gustos de la gente que asiste a las clases. De tal manera que el pobre profesor de Pintura de estos talleres tendrá que ser un auténtico filósofo y un perfecto todoterreno en los diversos estilos de la historia de la pintura. Y más rápido que el tren. Pues, a fin de cuentas, la única didáctica posible será ayudar en las copias de las láminas modelo con que cada alumno vendrá al taller.

Ahora simplemente se tratará de conseguir el mayor uso del profesor para llevar a cabo la tarea cuanto antes y bien, porque el marco del cuadro ya estará esperando. Así como su destino: para el salón comedor; regalo para la nuera o trueque con el callista. Y si el resultado fuera mejorable...siempre sería que les habría tocado en suerte un mal profesor. Sencillamente, quieren recuperar cuanto antes aquella formación que se les debe, aquella educación artística a la que no tuvieron acceso. Y casi mejor que no te cuenten la historia de tanto impedimento. Como es natural, más bien sería cosa que reeducar, pero a eso se le llamaría “perder el tiempo”. Al taller se viene a producir.

También es verdad que la mayoría de las veces estos talleres son gratuitos y esto hará que el alumnado sea condescendiente con el profesor que no cumple sus expectativas y hasta emplear la misericordia con “la pobre gente que se está ganando la vida dando clases”. Haciéndose el ánimo de estar acudiendo a un taller de entretenimiento. Disfrutando de paso de las metodologías más lúdicas y pintorescas. Hasta llegar a la terapia artística en donde la finalidad no es el resultado de los trabajos, sino el proceso de realización. La edad y formación del alumno marcará generalmente la enseñanza personalizada y la metodología a seguir.

2. Gabinetes Didácticos de Museos e Instituciones

Otra cosa serán los talleres teórico-prácticos de los Gabinetes Pedagógicos de las instituciones culturales. Las labores propias de estos gabinetes será la introducción en la obra personal de artistas más o menos consagrados o de movimientos históricos y monográficos de la historia del arte. Y, efectivamente, bien preparados podrán suponer una oportunidad preciosa para la deconstrucción y revisión de conceptos y significados a la luz de las nuevas teorías. Pero también podrían servir para hacer prevalecer unos determinados valores con interesadas e imperceptibles actividades de marketing. O de banalidades, por la escasez del tiempo disponible y la diversidad de preparación artístico-cultural de las visitas.

Al mismo tiempo se pretende ser puente con las instituciones educativas, pero en la realidad no siempre hay posibilidades temporales ni tampoco demasiados entusiasmos de cambio. De vez en cuando se tiran unos cuantos cohetes y ya está.



6

Limitaciones y posibilidades del estudio

6.1. Limitaciones

El estudio realizado se lleva a cabo, sobre todo, entre los adolescentes de una escuela de pintura al aire libre y en tiempo de actividad extraescolar (enseñanza no formal), los sábados por la mañana de 10 a 13 horas. Por lo que se presupone una especial motivación entre los estudiantes por el dibujo y la pintura en particular.

Considerando el área de Educación plástica y visual de la ESO y Bachillerato mucho más amplia que las expresiones y representaciones pictóricas propias de la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater, habría que contemplar la complementación oportuna y específica de los aspectos relacionados con otras clases de imágenes visuales, como la fotografía, dibujo informático, etc. También sería conveniente la conexión con otros grupos menos homogéneos en sus aficiones y contrastar los resultados. Por ejemplo, todo el alumnado de un curso de ESO o Bachillerato. Con toda la temporalidad de la semana de un tirón. Y se podrá tardar todo lo que se quiera en reflexionar sobre el estado de la cuestión, pero si de verdad se quiere sacar rendimiento a esta asignatura no hay otra solución que disponer de sesiones más largas. Con tiempo para el diálogo, el modelado y la proximidad entre alumnos y profesores.

Lo que estoy proponiendo es que desarrollar un tipo de relación que engendre confianza y franqueza aumenta el conocimiento que tiene el profesor del estudiante (y viceversa). Este tipo de relación sitúa al profesor en una mejor posición, gracias a la mayor comprensión que este tipo de relación conlleva, y ofrece las condiciones que formarán la experiencia del estudiante en la educación escolar. (Eisner, 2000, p. 164).

No obstante, y por la parte que me toca, pienso que un consolidado conocimiento de los principios fundamentales del dibujo y la pintura, conectados al mismo tiempo con nociones de historia del arte, de crítica artística y de estética, sería más que suficiente para una sensibilización básica...capaz de generalizar el conocimiento en averiguaciones personales sobre cualquier tipo de imagen visual. Como emisor y como consumidor. Sin esta sensibilización mínima, todo se percibirá como resbaladiza teoría. Y del enemigo.

6.2. Posibilidades

El viaje realizado en este estudio alrededor del mundo del graffiti, y las relaciones de las superficies de las paredes con la abstracción informalista de las Segundas Vanguardias, incita a interrelacionar la plástica de la calle con la plástica de los museos buscando nuevas oportunidades para la didáctica de la Educación artística en la ESO y Bachillerato. Centrando el foco de interés en las premisas modernas/posmodernas del arte actual. Con claras referencias a la multiculturalidad y la interculturalidad.

Se apunta, primero de todo, concentrar en una sola cesión todos los tiempos de plástica de la semana. A continuación se propone a los estudiantes de Educación plástica y visual el rol de investigador-deconstructor y a los profesores el rol de artista-director de las exploraciones. Se habla del aprendizaje horizontal; se habla del artista relacional. Nadie sabe dónde se llegará en un curso lectivo ni el aspecto formal de los resultados...Pero se habrá estado en el meollo de la cuestión. Y, si desglosamos los contenidos, seguro que aparecen todos los contemplados en el currículo. Hasta muchos más y tal vez más interesantes.

[...], en lo que se refiere a los artistas relacionales estamos en presencia de un grupo que por primera vez desde la aparición del arte conceptual, a mediados de la década de 1960, no parten en absoluto de la reinterpretación de tal o cual movimiento o estilo. Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. Su postulado fundamental –la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte- no tiene ejemplos en la historia del arte, [...] Está claro, sin duda, que el tiempo del Hombre nuevo, de los manifiestos hacia el futuro, del llamado para un mundo mejor asegurado, ya se ha cumplido: la utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y deliberadamente fragmentarios. La obra de arte se presenta como un intersticio social dentro del cual estas experiencias, estas nuevas “posibilidades de vida”, se revelan posibles. Parece más urgente inventar relaciones posibles con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores. Eso es todo, pero ya es muchísimo.

[...] Y sobre todo, lo cotidiano parece ser hoy un terreno mucho más fértil que la “cultura popular”, forma que sólo existe en oposición a la “alta cultura” y a raíz de ella. (Bourriaud, 2006, pp. 53-57).

El círculo vicioso en que aparece inmersa la asignatura sería el siguiente: los profesores de Educación plástica y visual vienen argumentando que no se puede ir más allá de lo que hay, de la realidad; es decir, los estudiantes no están interesados para nada en estos menesteres. Así las cosas, se hacen algunos ejercicios de dibujo técnico y ya está. Los estudiantes opinan lo contrario, que son los profesores los que no están motivados para dar clases creativas y estimulantes: “Propuesta metodológica: No dar tanta teoría y no ser tan técnico. Deberían darnos más oportunidades para expresarnos” (15 años). “Propuesta metodológica: Pues que actualizaran la manera de dar esta asignatura, que se modernice, que cambie y que se tomaran más en serio esta asignatura” (17 años).

Yo creo que el departamento de plástica de cada instituto debería emplear parte de su tiempo en pensar cómo pueden hacer la clase más amena y divertida, ya que el temario junto con el “entusiasmo” del profesor en explicar, hacen de la hora de plástica un mal rato. También deberían dar clase (alguna que otra vez) en un sitio abierto o en algún lugar donde la decoración tuviera que ver con el tema del libro. Podrían alternarse, una vez iríamos al museo, y otra el hombre/mujer del departamento del museo viniera al instituto.

Deberían intentar enseñar mientras nos divertimos, no mientras nos dormimos. Hay algunos profesores/as, la mayoría, que van, dan clase por obligación, y parece que odian, detestan su trabajo y sus alumnos. Y no es muy favorable para nosotros, que una persona dé su clase por obligación y no porque le guste. En conclusión, a ver si consiguen que esperemos impacientes a la clase de plástica y no que la odiamos. (Estudiante de 3º de ESO, Hort del Xocolater).

6.3. Propuestas para los diseños curriculares del área de Educación plástica y visual

En la actualidad, el modelo DBAE está siendo revisado tanto por las autoevaluaciones de sus promotores y practicantes, como por los partidarios de la educación artística posmoderna.

Tras más de veinte años de difusión del modelo DBAE mediante cursos, becas y publicaciones, en Estados Unidos se ha dejado de aplicar, sobre todo, debido a la exigencia de un alto nivel de formación en el profesorado, a las nuevas tecnologías y a los debates que se plantean en la sociedad. Pero es trabajo de los propios interesados contextualizar estos tratamientos de la educación artística, valorar hasta qué punto estas ideas han intervenido en la formulación de sus propios programas, y plantear las respuestas más oportunas, ayudando a la creación de otras propuestas. De hecho, quienes traducimos el libro de Eisner ya planteamos entonces la necesidad de reelaborar los contenidos y adaptarlos a la cultura propia, evitando la uniformidad de cánones estéticos e integrando aspectos de la cultura visual contemporánea.

Por otra parte, la educación artística postmoderna (Efland, 1996; Hernández, 1997) ha criticado el carácter “moderno” de los planteamientos generales del DBAE y la racionalidad o estandarización

curricular que promueve. Estas críticas deben ser tenidas en cuenta para discutir la propiedad de la intersección teórica práctica entre Eisner, el DBAE y nuestra Reforma, y nos obliga a replantear algunas concepciones que en los años setenta podían considerarse progresistas, y que, por razones históricas, se encuentran en el mismo corazón de los planteamientos de Eisner y del primer DBAE:

- La idea de progreso, que concibe el arte moderno como “más avanzado” que “otros” hechos artísticos.
- La visión de la abstracción como abecedario universal para las producciones visuales y artísticas.
- Los modelos estéticos del formalismo y el expresionismo que desprecian otros tipos de arte...
- La visión del “arte” de otras culturas y de la cultura popular como fenómenos de inferior categoría.
- Las funciones de las prácticas artísticas, obviando todas las que no sean puramente estéticas, o de tipo expresivo terapéutico. (Roser Juanola y Muntsa Calbó, 2002, p.73).

6.3.1. Otras estrategias

Se fundamentan las experiencias examinadas con el fin de aportar nuevos puntos de vista en función del currículum de la Educación plástica y visual.

La educación artística de los ciudadanos desde el área de Educación plástica y visual de la Eso y Bachillerato, a la vista de los contenidos curriculares de la Ley de Educación, parece bien pensada y coherente con el contexto social y cultural que nos ha tocado vivir; la intencionalidad básica no está mal, si somos condescendientes con los textos oficiales.

Según la información recogida en la orden ECI/2220/2007, de 12 de julio, por lo que se establece el currículo y se regula la ordenación de la Educación secundaria obligatoria, la Educación plástica y visual tiene como finalidad desarrollar en el alumnado capacidades perceptivas, expresivas y estéticas a partir del conocimiento teórico y práctico de los lenguajes visuales para comprender la realidad, cada vez más configurada como un mundo de imágenes y objetivos que se perciben a través de estímulos sensoriales de carácter visual y táctil. Al mismo tiempo, busca potenciar el desarrollo de la imaginación, la creatividad y la inteligencia emocional, favorecer el razonamiento crítico ante la realidad plástica, visual y social, dotar de las destrezas necesarias para usar los elementos plásticos como recursos expresivos, y predisponer al alumnado para el disfrute del entorno natural, social y cultural. (Nuere, 2011, p. 66).

Pero parece ser que las maneras de abordar todos estos interesantes objetivos siguen siendo más o menos las de siempre: copiado de láminas “sin ton ni son”; dibujo técnico y teoría “suelta”. Nada de manchas.

Aunque la LOE establece que la Educación plástica y visual se ofertará en los tres primeros cursos de la ESO, cada administración ha regulado y concretado la dedicación horaria semanal y la oferta en cada curso, dejando, en algunos casos, a la elección de los alumnos y las alumnas la posibilidad de tener un currículo continuista en toda la etapa. La mayoría de las comunidades autónomas han incorporado esta materia en la oferta educativa para todos los alumnos en 1º y 3º de ESO, pudiendo ser elegida en las opciones o itinerarios de 4º, dentro de las materias específicas. También han posibilitado que el departamento de Dibujo ofrezca materias optativas con un doble enfoque: por un lado, como *taller*, con ejemplos como Talleres artísticos o Taller de artesanía (Andalucía, Comunidad de Madrid, Cantabria, Rioja...) o cercanos a los *lenguajes audiovisuales*, como Imagen y comunicación (Comunidad de Madrid) o Comunicación audiovisual (Comunidad Valenciana). (Esquinas, 2011, p. 58).

Con el fin de conocer mejor las vicisitudes de esta área de Educación plástica y visual, y su posible mejora, será fundamental la sincera opinión de los estudiantes de la ESO y Bachillerato, así como la de los jóvenes artistas urbanos, coincidentes o nada lejanos de esa etapa de Secundaria.

Muy recientemente ha despuntado una nueva propuesta en Educación Artística al calor de los movimientos postmodernos y de las nuevas tecnologías, básicamente Internet, que ha acertado en llamarse cultura visual.

Paul Duncum, profesor de la facultad de Educación de la Universidad de Tasmania (Australia), sostiene que el cambio de las artes visuales hacia la cultura visual va a representar la transformación más radical y profunda en Educación Artística desde la “autoexpresión creativa”. Para él, los últimos cambios han sido más bien de enfoque que de contenido. Aunque se intentaba ampliar el tipo y la variedad de imágenes que se estudiaban, las bellas artes permanecían como el núcleo primario de atención, y las ampliaciones hacia las artes populares y hacia otras zonas de interés visual siempre se hacían en términos aditivos. Las nuevas imágenes que se estudiaban nunca llegaron a constituir una amenaza para tener que re conceptualizar seriamente el área. La cultura visual implica centrarse en cualquier tipo de artefacto que cumpla dos condiciones: primera, ser prioritariamente visual (aunque muchas veces las imágenes se presentan indisolublemente unidas a elementos sonoros, verbales, gestos y lenguajes corporales, etc., es decir, entrelazadas en un enjambre de códigos semióticos todos zumbando al mismo tiempo), y, segunda, que sea constitutivo de actitudes, valores y creencias. Por consiguiente, los aprendizajes en Educación Artística se despliegan sobre un inmenso territorio que va más allá de los objetos reconocidos como arte, tales como el mobiliario urbano, la moda en el vestido y en el peinado, la decoración del hogar, la tipografía de las revistas infantiles y juveniles, los coches y las motos, los logotipos de las marcas.. Además, y esto es lo fundamental, esas imágenes y artefactos tienen que ser interpretados y comprendidos en sus contextos históricos, sociales y políticos: ¿en qué condiciones sociales han surgido y se han difundido? ¿Cómo han llegado hasta nosotros y cómo afectan a nuestra vida cotidiana? Al fin y al cabo, el interés prioritario no está tanto en esos artefactos visuales por sí mismos, sino en su condición de mediadores de valores culturales. (Marín Viadel, 2000, p. 50).

¿Qué se podría hacer para colmar los anhelos formativos de esta asignatura? ¿Qué se podría hacer para mejorar la enseñanza-aprendizaje de esta materia siempre en entredicho?

Esta investigación conforma un acercamiento testimonial a la problemática de la Educación artística en Secundaria. Aunque observando y analizando desde otros contextos y otros recursos a los habituales en la enseñanza formal. En general, las demandas de los estudiantes giran alrededor de los siguientes puntos:

1. Menos teoría. Más oportunidades para la expresividad, la imaginación y la creatividad en general: “saber hacer”

A tenor de las entrevistas y las encuestas escritas llevadas a cabo en los distintos escenarios del campo de trabajo, las chicas y chicos que van al instituto no piden la Luna a la asignatura de Educación plástica y visual; más bien todo lo contrario. Solicitan el aprendizaje de la teoría al mismo tiempo que resuelven algo práctico. O, el arte en la vida cotidiana. Solicitan más que nada que se les tenga en cuenta a ellos, a su edad y al tiempo disponible para las actividades y no a los libros o fotocopias de Plástica a los que no tienen demasiada consideración: “No mucha, porque se suele seguir el libro aunque a veces ponga tonterías y otras en cosas que vale la pena nos las saltamos” (16 años). Retos de la adolescencia intermedia (13-16 años en las chicas y 15-18 en los chicos):

. Retos relacionados con la aparición de nuevas capacidades. Implica el deseo de ejercitar y perfeccionar: capacidades físicas, capacidades mentales (como el razonamiento y el sentido crítico); capacidades especiales (para el dibujo, la música, etc.); habilidades y destrezas psicofísicas (para escribir a máquina, para conducir un vehículo, etc.).

. Retos relacionados con la forma de entender la rebeldía. Se trata de transformar las rebeldías iniciales, las de la inseguridad (agresivas y transgresivas), en rebeldías responsables. Que el adolescente se rebele no como simple desahogo; no para autoafirmarse y destruir. Que se rebele para mejorar el mundo en el que vive, para construir. (Castillo Ceballos, 2006, pp. 154-155).

También solicitan más libertad de expresión. La alargada sombra del dibujo técnico planea sobre toda la asignatura como una implacable depredadora del tiempo lectivo, impidiendo cualquier atisbo de expresividad, imaginación o creatividad... Y si quedara algún ratito libre más...se emplearía en actividades manuales:

“Si te refieres a la que se imparte en el instituto o colegio creo que no sirve para nada, pues para mí la educación plástica lo que debería enseñar es a plasmar los sentimientos de una persona en un dibujo o similar, cosa que es difícil, pero lo único que hacen es decir cómo hacer unas rayas con la regla o a hacer un tipo de letra y a hacer marcos en las hojas y a mí eso es algo que me importa poco, por no decir nada.

Si se habla de la educación plástica en general me parece interesante y me gusta porque es crear arte, arte que crea uno mismo y me encanta, es como plasmar tu personalidad en un cuaderno, etc.” (17 años, 1º de BAT).

La capacidad creativa tendría que desarrollarse a través de la manipulación de conceptos artísticos y procedimientos plásticos al mismo tiempo. Es lo que sucede en una sesión de dibujo, de pintura, de escultura, de fotografía, etc. Donde irán surgiendo las cosas que ya tienen nombre y las que no.

2. Menos dibujo técnico

Es un clásico: el dibujo técnico sigue sin hacer ni pizca de gracia entre los adolescentes. Lo verán como una auténtica guadaña que les arrancará para siempre aquel favoritismo por la expresión plástica y la magia. En adelante, ya nada será igual: “Creo que le sobra teoría de dibujo técnico y le falta de otras cosas” (15 años). “A mí siempre me ha gustado la plástica (dibujar, pintar), pero al llegar aquí al instituto ya no me gusta mucho, porque las clases me aburren, siempre haciendo dibujos técnicos, así que lo mejor sería que nada más hiciésemos trabajos plásticos y manuales” (4º de ESO). “Fuera el dibujo técnico. Búsqueda de técnicas pluridisciplinarias. En relación con la música o el cine por ejemplo” (29 años, artista urbano).

Puestos así, uno se pregunta qué podría pasar si de una vez por todas se separara el dibujo técnico de la materia Educación plástica y visual. Y se añadiera a otra materia, como a Matemáticas o Geometría, por ejemplo.

Los antecedentes hay que buscarlos en el renacimiento, donde el dibujo, como representación “objetiva” del espacio, era la herramienta clave para todo tipo de elaboración de conocimiento de la realidad. Basta pensar en los dibujos de anatomía, botánica, turbulencias de líquidos, etc. de Leonardo. En aquellos momentos, el dibujo era un lenguaje, tanto del arte como, sobre todo, de las ciencias (cosmogonía, botánica, anatomía, etc.). Fue en el siglo VII cuando el “lenguaje” de las ciencias quedó asignado a las matemáticas que sustituyen al dibujo. Gaspar Monge a finales del XVIII, con la geometría descriptiva, consideró el dibujo como algo objetivo-matemático. (Daud, 2003, p.33).

En realidad hace tiempo que a la enseñanza artística se le vienen añadiendo contenidos de otras áreas, como la multiculturalidad, por ejemplo. Y tal vez no fuera descabellado compensar con la descarga del dibujo técnico, que parece convertir una asignatura de Humanidades en de Ciencias: “Separar la plástica y visual del dibujo técnico, el que quiera hacer dibujo técnico que se coja otra asignatura para hacerlo...” (4º de ESO). “Más libre, opción de escoger técnico o artístico” (20 años, escritor de graffiti).

3. Mayor temporalidad. Clases más prolongadas.

Aunque es cierto que las materias optativas permiten atender a la diversidad desde el currículo básico de otra manera e introducen la atención a los intereses y expectativas del alumnado de forma diferenciada, reforzando su motivación por los aprendizajes que se le proponen, es necesario que la materia tenga una continuidad en todos los cursos, no como ahora, que los alumnos y alumnas se encuentran en un proceso de avance por su incorporación en 1º de ESO; un retroceso en 2º, pues desaparece; vuelve a incorporarse en 3º, y vuelve a desaparecer en la mayoría de los itinerarios de 4º. Cabe preguntarse dónde está el valor formativo de esta materia para el desarrollo del alumnado, dónde está su incorporación en la adquisición de las competencias básicas, dónde está el desarrollo de la creatividad y el pensamiento crítico, dónde está el uso de los lenguajes audiovisuales y de las TIC. A lo mejor la respuesta es que unas veces sí y otras no, o que está en otras materias del currículo. (Esquinas, 2011, pp. 58-59).

De alguna forma se tendría que reconsiderar las características tan especiales de la materia de Educación plástica y visual y concentrar el tiempo asignado en sesiones más largas, única manera de poder llevar a cabo proyectos más significativos y resultados más gratificantes: “mejor, así estaríamos las tres horas concentrados en la materia y sabríamos por dónde iríamos” (16 años). “Eso permitiría llegar a una concentración más pura en la obra” (18 años).

4. Buenos profesores.

Los buenos profesores deberían estar motivados a desmontar cuanto antes las preconcepciones enraizadas en la sociedad sobre la idea de que el arte no se aprende, sino que proviene de un don natural e innato de determinados individuos. Y hacer entender que las obras de arte no tienen un significado por ellas mismas, sino que son representación personal y cultural de un tiempo determinado.

La plástica no tiene tanto interés en los alumnos porque ven que es una asignatura que luego no nos va a ser útil y luego las clases son un poco aburridas porque hay mucha teoría y los alumnos queremos hacer pintura y todo eso, no hacer directrices, rectas y todo el rollo ese. Para que las clases fueran más amenas y divertidas se podrían hacer más prácticas, salidas a museos para hacer que nos interesáramos en la pintura, hacernos disfrutar con la pintura, hacer cosas nuevas. No sé, que los profesores sean más modernos, que se integren en los alumnos. (Estudiante de 4º de ESO).

Atención aquí: “La educación plástica de la ESO es insuficiente si vas a realizar Bachillerato artístico y una asignatura que depende al 100 % del profesor que tengas” (23 años, artista urbano)

Factor actitudinal.

La materia Educación plástica y visual se enmarca en la dinámica de *enseñanza experimental*, haciendo que los alumnos adquieran conocimientos y desarrollen destrezas desde la práctica propia de taller, en la que valdría la pena incluir visitas al aula por parte de artistas y profesionales de los medios de comunicación que, con su experiencia, pudieran incentivar la exploración de los ámbitos plástico e iconográfico. Ello es sencillo, incluyendo dichas visitas externas en la programación didáctica, e incentiva la actitud positiva y la implicación de los alumnos en la materia.

[...]

También serían valiosas las salidas al exterior durante el tiempo de clase para la toma de apuntes del natural, aprovechando el entorno rural o urbano y, si lo hubiere, artístico/patrimonial.

Pero lo que más estimula la buena actitud por parte de los alumnos es, no lo olvidemos, una buena actitud, abierta, flexible, optimista, creativa y simpática por parte del profesor o la profesora. En esto es en lo que más hay que entrenarse. (Barredo, 2011: pp. 15-16).

5. Salidas del aula para percibir la realidad artística cotidiana. “Saber ver”.

Tal vez fuera conveniente liberar el aula de Plástica de las cuatro paredes que la contienen. Y contaminarla de la temida vulgaridad de la calle.

La cultura ha desacreditado la creación artística. El público la mira como una actividad ridícula, un pasatiempo inútil y ocioso para incapaces, y, por añadidura, teñido de impostura. Quien se dedica a eso es objeto de desprecio, y esto se debe precisamente a las formas que toma, conservadas del pasado y reservadas a una sola casta, ajenas a la vida corriente. La creación habla una lengua ritual, una lengua eclesiástica. La mirada que el hombre de la calle dirige al artista es más o menos la misma que dirigía al cura. Uno y otro le parecen oficiantes de un ceremonial totalmente desprovisto de alcance práctico. Los poetas y los artistas sólo conmoverán y empezarán a interesar al público cuando le hablen en la lengua vulgar en lugar de en su lengua pretendidamente sagrada” (Dubuffet, 2011, p. 28).

La capacidad crítica se puede desarrollar por medio de la observación, el análisis, la comprensión y la valoración de imágenes, pero junto con las actividades de creación de imágenes. “A mucha gente no le gusta la plástica porque se da mucha teoría y no sólo eso, que no hacen cosas nuevas. Siempre lo mismo, no hay variedad, bueno sí que hay variedad, pero no se implanta a los alumnos” (4º de ESO).

En el próximo apartado 6.4, “Las salidas del aula como recurso para la Educación artística” se comentan algunos itinerarios interesantes de hoy para llevar a cabo la Educación plástica y visual en Secundaria: 1) Visitas a los museos y espacios expositivos; 2) Recorridos por el entorno urbano y 3) El taller de Educación plástica y visual al aire libre, ¿extravagancia?

6.3.2. Otros contenidos. Otras miradas.

Hay graffiti en todas partes: ¿por qué merecerían los de Basquiat estar en un museo?

Aunque por definición los graffiti traducen la voluntad que tienen sus autores de expresarse, muchos resultan bastante pobres, limitándose al insulto o la obscenidad de manera repetitiva. Las imágenes de Basquiat dan prueba, al contrario, de una verdadera capacidad para articular formas y referencias muy diversas. Las relaciones que establece entre ellas son deliberadas, no fruto de una protesta o de un acto pasajero. Sin haber aprendido pintura o dibujo de manera académica, era habitual de los museos y frecuentaba a otros artistas. Sus obras expresan una virulencia extrema, pero no tienen nada de primarias. Hacer entrar esos graffiti en el museo supone oficializar la realidad de un arte que niega los fundamentos estéticos convencionales para reivindicar su propio nacimiento: para Basquiat, era vital no solamente ser reconocido como pintor de pleno derecho, sino, sobre todo, como un pintor que viene de la calle, como el primer pintor negro americano. (Barbe-Gall, 2009: p. 171).

En la presentación de este trabajo de tesis se ha procurado en todo momento entrelazar la innovación de los contenidos de enseñanza-aprendizaje en Educación plástica y visual con la creación de imágenes que evidencien el interés de esos contenidos. El Informe de resultados de este estudio –cap. 4– es una exposición didáctica de la mayoría de los contenidos considerados. Consecuentes con las directrices oficiales.

1.- Contenidos actitudinales (saber ver, comprender y criticar el arte de hoy):

. Relacionar la plástica del arte de las segundas vanguardias, como el informalismo o el pop, con la plástica de la “piel” de la calle. Interpretar y valorar la poética del muro, el azar y el paso del tiempo.

. Consideración de las distintas formas del *street art* (arte de la calle): graffiti, plantillas, pegatinas, intervenciones en el espacio urbano, etc.

. Comprender y valorar los graffiti y el arte urbano como expresión creativa y como representación cultural.

. Conocimiento de la morfología en la escritura y en los estilos del graffiti hip-hop: tags, letras pompa, vomitados, estilo 3D, estilo salvaje, etc.

2.- Contenidos conceptuales (Elementos del lenguaje plástico y sus relaciones):

. Distinción de los diferentes elementos plásticos de una obra de arte: el punto, la línea, el plano, la forma, el volumen, la luz, el color, la textura, el espacio, etc.

. Distinción de las interrelaciones plásticas y visuales: composición, armonía, contraste, fondo-forma, peso, ritmo, tensiones, movimiento, etc.

. Distinción entre signos y símbolos: señal, anagrama, letras, logotipo, etc.

3.- Contenidos procedimentales (habilidades, técnicas y estrategias):

Conocer y comprender los elementos y factores de producción del arte abstracto y del arte de la calle.

Experimentación con diferentes materiales y técnicas.

Motivación para visitar exposiciones, museos y estudios de artistas.

El análisis de los diferentes documentales fotográficos, auténticos trabajos de campo, revelará un recopilatorio personal de las experiencias llevadas a cabo para la didáctica de las representaciones visuales y culturales. “La idea que fluye en la Educación Artística Posmoderna es que *hay que repensar cada parte del proceso de manera que hay que repensar los contenidos* [...] y que resulta imprescindible que *cada docente construya su propio cuerpo de contenidos*. Es recomendable que la información que transmitimos a nuestros estudiantes sea creada desde el interior del propio docente”. (Acaso, 2009, p. 210).

CONTENIDO VITAL, AUTOSELECCIONADO, PROFESIONAL.

Una de las ideas más repetidas en este texto es la de integrar el exterior del contexto educativo con el interior y, para ello, hemos de incorporar contenidos relacionados con la vida actual del estudiante [...] Para llevar esto a cabo es fundamental incluir siempre material seleccionado por los estudiantes o, como mínimo, extraer el grueso de información de los intereses de los propios estudiantes. El *contenido vital* es el seleccionado por el docente teniendo en cuenta los intereses de los estudiantes, pero sin los estudiantes. Cuando el docente les brinda la posibilidad de elegir sus propios contenidos, estamos evolucionando hacia lo que podemos llamar como *contenido autoseleccionado*. Y, yendo más allá, cuando realizamos proyectos con los alumnos e introducimos dichos proyectos en la realidad, llegamos al paso final del *contenido vital*, el *contenido profesional*, que es el que se desarrolla cuando se trabaja en los contextos educativos con los mismos contenidos con los que trabajan los profesionales, en nuestro caso de las artes visuales y de la cultura visual. (Acaso, 2009, p. 211).

6.4. Las salidas del aula como recurso para la educación artística

ACTIVIDADES EXTRAARTÍSTICAS: Estamos asistiendo en los últimos años a una renovación de las corrientes de la organización educativa. La escuela ya no se reduce a ser un mero taller de aprendizaje; es muchas cosas más: un centro de trabajo, un hogar de convivencia, una plataforma de experiencias vitales, un laboratorio de ensayos, un campo de acción, etc. La buena escuela no es ya la que se acredita sólo por una perfecta transmisión intelectual, sino la que, además, se abre al mundo ambiental y prepara a sus miembros para la vida compleja que bulle en el entorno o que se entrevé en el panorama cultural, científico, técnico, al que los escolares están proyectados por necesidad.

Por este motivo, las actividades extraescolares, es decir, aquellas que no se ciñen rigurosamente a los programas nocionales o a las destrezas previamente programadas, adquieren progresivamente importancia, ya que son las que definen el rostro pedagógico de la escuela en el entorno social en que se incardina.

Así pues, estas actividades son aquellas que se desarrollan a modo de complemento de las que son propias de la clase, vinculadas más o menos a las materias del currículo y dirigidas preferentemente por los alumnos bajo la supervisión del profesor. (Bernardo Carrasco, 2011, p. 113-114).

6.4.1. Visitas a los museos y espacios expositivos.

La siguiente narración pertenece al trabajo titulado “Departamento pedagógico del Museo de Arte Contemporáneo de Elche”, realizado para el curso de doctorado 2002-2003, “*Definición curricular en el área de Plástica*”, dirigido por la doctora Ana García-Sípido. UNED.

ENCUESTA ESCRITA EN EL INSTITUTO SIXTO MARCO DE ELCHE. ESTUDIANTES DE 4º DE ESO Y 1º DE BACHILLERATO.

La encuesta se realizaba aprovechando la baja de una profesora de Plástica y, en cierto modo, haciendo yo de suplente. No obstante, poco tardé en poner las cartas boca arriba y presentarme como un artista-pintor solidario que buscaba las razones por las que la gente joven no aparecía por las exposiciones de artes plásticas. Les manifestaba la sentida soledad de los artistas sin público...Y, por favor, requería su ayuda y máxima sinceridad para el estudio. Una vez conseguido el clima de confianza apropiado surgía un aluvión de justificaciones por lo que preferían la discoteca...

Ahora se trataba de que el Museo de Arte Contemporáneo de Elche había decidido montar un Gabinete Pedagógico que sirviera para acercar el arte a todos los públicos, pero sobre todo a los estudiantes de Secundaria. Se necesitaba saber qué podría interesarles a este grupo de edades y si los expertos del gabinete didáctico podían echar un cable.

Nos interesábamos por los contenidos de la programación de la asignatura y por el tiempo destinado a la misma. Por el aspecto de los libros de texto y por su utilización real...No fuera que las editoriales se hubieran liado a diseñar libros de Plástica y Visual muy bonitos de ver pero que ayudaran muy poco. Tampoco era de extrañar que la Administración se hubiese perdido con tantos Planes de reforma...y a lo mejor los alumnos tenían la solución. En definitiva, ¿cómo gustaría que fuese la asignatura de Plástica y Visual?

Mientras tanto, el Gabinete del museo quería ponerse a trabajar inmediatamente pero no sabía muy bien cómo. Se pregunta sobre si sería mejor que un equipo de expertos del gabinete viniera al instituto a apoyar las clases de los profesores de Plástica y Visual, con charlas, visionado de imágenes, etc., o si lo ideal sería que los alumnos se desplazaran al museo y dieran el temario allí delante de los cuadros...Tal vez que se organizaran talleres complementarios; proyectos conjuntos entre instituto y gabinete; actividades extraescolares...En fin, ¿cómo gustaría que fuese el Gabinete Pedagógico? ¿Qué sería lo mejor?

Si hay una asignatura esencial en la cual los museos de arte contemporáneo tienen que trabajar sin cesar y con un espíritu nuevo constante, esa es la de la comunicación directa con el público, la de ser puente real y efectivo entre la latente fuerza de la obra de arte y la lectura crítica inherente al público. Un museo no debe estar abierto para mostrar sino para provocar comunicación, para hacer posible que se establezca un diálogo entre las dos partes que mutuamente se necesitan. Sin embargo, y pese a ser este un asunto de primera magnitud, de todos es sabida la dificultad que conlleva que este puente sea usado, paseado, de una forma fluida. [...] Por ello, todo esfuerzo para facilitar este tránsito es poco, pues es aquí donde reside el verdadero sentido social del museo de arte contemporáneo, el que lo puede convertir en un lugar de extrema utilidad para la sociedad a la que pertenece y en la que más allá de aparecer como un privilegio de infraestructura cultural, lo convierte en una inagotable fuente de estímulos que desarrollen el conocimiento y el pensamiento crítico y participativo de todas y cada una de las personas que se acerquen a él. (Doctor Roncero, 2007, p. 7).

Los objetivos de la encuesta se concretaban en dos preguntas abiertas:

1ª ¿Qué podemos montar? Creación del Gabinete: ambientación, actividades, etc.

2ª ¿Cómo lo llevamos a cabo? Sugerencias.

Y un espacio para “Recomendaciones”.

RESULTADOS DE LAS RESPUESTAS: 4º de ESO (43 ESTUDIANTES)

. Menos dibujo técnico:	*****
. Más dibujo artístico	*****
. Variedad de materia	*****
. Clases al aire libre	*
. Menos teoría	*****
. Más práctica	*****
. Concursos/Exposiciones	*****
. Más plástica	**
. Salidas/Visitas	*****
. Especialistas de fuera	**
. Profesores que expliquen bien	
. Clases más amenas y divertidas	*****
. Profesores simpáticos y amables	*
. Cursos de arte contemporáneo	*
. Más trabajos de grupo	
. Graffiti	*****
. Profesores más modernos	
. Plástica optativa	*
. Explicación de cuadros	**
. Pase de diapositivas	
. Dibujo libre	**
. Crear un museo de pintura en cada instituto	*
. Clases continuadas en un mismo día	
. Historia del Arte	*
. Separar el dibujo técnico de Plástica y Visual	
. Encuestas sobre actividades que gustaría realizar	
. Profesorado atractivo	
. Actividades en el museo	*
. Visitas divertidas	*****
. Profesores divertidos	*****
. Monitores jóvenes	****
. Clases de dibujo y graffiti en el Gabinete	***
. Monitores que motiven	***

- . Más promoción de las actividades **
- . Los museos son aburridos ***
- . Videos *

RESULTADOS DE LAS RESPUESTAS: 1º DE BACHILLERATO (10 ESTUDIANTES)

- . Salidas y visitas **
- . Profesores simpáticos y amables
- . Profesores abiertos que sepan transmitir su amor por el arte
- . Profesores atractivos
- . Opción en BAT aunque no sea el Artístico
- . Monitores que interactúen con el instituto.
- . Poder hablar ***
- . Tocar temas relacionados con la gente joven **
- . Exposiciones acompañadas de espectáculos *****
- . Actividades en el museo
- . Visitas divertidas
- . Monitores jóvenes *
- . Talleres en el pedagógico *
- . Más promoción de las actividades*****
- . Los museos son aburridos

A DESTACAR

Se pide al instituto:

- .- Más salidas y visitas.
- .- Más dibujo artístico.
- .- Más variedad de materiales.
- .- Más prácticas.
- .- Clases más amenas.
- .- Concursos y exposiciones.
- .- Graffiti.

Se pide al Gabinete:

- .- Más promoción de las actividades.
- .- Visitas divertidas.
- .- Monitores jóvenes.
- .- Exposiciones acompañadas de otros espectáculos
- .- Talleres de dibujo y graffiti.
- .- Poder hablar.

RECOMENDACIONES

Falk y Dierking, fundadores del Institute for Learning Innovation de Annapolis, Maryland, a partir de teorías e investigaciones recientes procedentes de los campos de la psicología, la educación, la antropología y la museología (sobre todo estudios de público de los museos), han formulado un nuevo modelo de aprendizaje que concuerda con las tendencias más progresistas en educación [...]

El *modelo contextual de aprendizaje* de Falk y Dierking se fundamenta en la idea de que el aprendizaje, todos los aprendizajes, son construidos paso a paso o capa a capa por el individuo por medio de las vivencias

que va experimentando, tanto las que proceden del entorno físico como del sociocultural. El modelo contempla, pues, tres contextos que se superponen: el personal, el sociocultural y el físico. El aprendizaje sería entonces el proceso/producto de las interacciones entre estos tres contextos a lo largo del tiempo. (Ballart Hernández, 2007, p. 223).

Creo que las exposiciones de pintura deben de promocionarse más para que todos nos podamos enterar.

También pienso que estaría bien que alguien cercano a la gente joven fuese el que nos explicase el significado de las pinturas, no el típico hombre mayor que lo hace como de forma mecánica, algo que le quita el atractivo que pueda tener ir a las exposiciones.

Por otro lado creo que deberían proponer en los institutos salidas a estas exposiciones artísticas, aunque el curso no esté relacionado con el tema del arte.

De todas formas creo que los museos no deberían de ser algo tan serio, es decir, intentar quitarle esa fama de que un museo es muy serio.

También creo que deberían tratar temas relacionados con la gente joven en las exposiciones” (Estudiante de 4º de ESO).

La organización de cursos es fundamental y deben programarse sistemáticamente, dándoles publicidad, en los medios de difusión. Habría que evitar que en ellos interviniesen sólo intelectuales de prestigio, personalidades con “cartel” o reincidentes miembros del equipo del museo, cediendo la mesa a conferenciantes “profanos” que no son profesionales de la materia, pero que la conocen – a veces, mejor que aquellos- y pueden ofrecer perspectivas más dinámicas, o a jóvenes (estudiantes, técnicos, cineastas, fotógrafos, poetas, pintores...), que rejuvenecen el ritmo y el tono del discurso, haciendo de la disertación más que un soliloquio una conferencia dialogada y realizada por todos los asistentes. (León, 1990, pp. 309-310).

Tanto el libro “Cómo enseñar el Arte” (Bou, LL. Mª., 1986), como las propuestas museísticas de Francisco Aznar y Mª Victoria Batista en el capítulo 24 de “Educación artística y arte infantil”, Hernández Bellver, M. y Sánchez Méndez, M. (2000), como el programa didáctico de Museo Metropolitano de Nueva York (Fontal, O., 2003) y la información de Internet sobre el Departamento Educativo de la Fundación Joan Miró, entre otros, coinciden en situar la observación directa de las obras de un museo en un proceso que comienza en la escuela o instituto y, “preferentemente”, será continuado por los propios profesores. Por ello, se debe hacer un esfuerzo considerable en el apartado de la formación de profesores: “Son visitas conducidas por los maestros o profesores, con el apoyo de un material didáctico elaborado por el Departamento Educativo. Para ayudar a preparar las visitas se ofrece la posibilidad de asistir a una reunión de asesoramiento...Estas sesiones son gratuitas y se deben concertar previamente” (Fundación Joan Miro, 2013).

No obstante, Francisco Aznar y Mª Victoria Batista indican que en la realidad está resultando más operativo elaborar unos dossiers y un material curricular al profesor, que le concreten con pelos y señales todo cuánto tiene que hacer.

Ángela García Blanco (1988) señala la figura del *profesor-“puente”*:

Podemos decir que el escolar ve el Museo con los ojos del profesor. Si para éste el Museo es un lugar de aprendizaje lúdico, el alumno habrá adquirido conocimientos de una manera atractiva para él y querrá volver. Si, por el contrario, es una “obligación” que hay que cumplir para cubrir unas apariencias y en el que hay que pasar por todo sin ver ni estudiar nada, el alumno verá cumplida su obligación para toda su vida y no volverá. (García Blanco, 1988, p. 38).

También se ha hecho evidente, por la encuesta en el instituto Sixto Marco, que los estudiantes, definitivamente, demandan una mayor implicación práctica en el arte y en la plástica y menos teoría o dibujo técnico; más oportunidades de dibujo artístico, más variedad de materiales, visitas más divertidas... Y lo cierto es que, después de analizar las programaciones de los libros de Plástica y Visual, uno diría que la “cultureta” visual que se pide ¡está chupada! Bastarían un par de salidas a la calle y al Museo y ya estaría la teórica dada. Por supuesto, alguien tendrá que hacer las pertinentes hojas de ruta. El resto del tiempo, ¡a experimentar artísticamente! Si el dibujo técnico lo permite.

Educación y ocio se estudian juntos, como aspectos relacionados y complementarios de la realidad de los museos. Museos y galerías tienen un importante componente educativo; es decir, ofrecen la oportunidad de ir incrementando los caudales de conocimiento y experiencia. No son sólo diversión: el componente lúdico de los museos siempre tiene como última finalidad ofrecer algo nuevo, que despierte nuestro interés y tenga un valor potencial. La diversión en los museos, como quiera que se nos presente, se utiliza como método de enseñanza con plena conciencia de que se aprende mejor aquello que nos resulta placentero. (Hooper-Greenhill, 1998, pp. 189-190).

El objetivo será, en definitiva, la creación de ambientes de aprendizaje lo suficientemente amplios, atractivos y oportunos para promover en los estudiantes el interés por los contenidos que se quieren desarrollar.

6.4.2. Recorridos por el entorno urbano. Trabajos de campo.

Lo urbano contempla todo aquello referido a la ciudad, pero en la ciudad ocurren muchas cosas que, a pesar de no publicarse en sus páginas oficiales, sí quedan registradas en sus variadas y personificadas pieles. Acciones y quehaceres que, conscientes o no, pertenecen al ámbito de lo cultural (contracultural?, subcultural?). Prácticas culturales varias que identifican colectivos, grupos, asociaciones, solidaridades, vínculos a veces temporales y no siempre homogéneos.

Todo lo asociable al concepto/urbano/ es susceptible de culturizarse, entendiendo lo cultural como el comportamiento de un determinado grupo social en cualquiera de sus formas, indisociable a su vez al concepto de ciudadanía. [...] La cultura con mayúsculas –la oficial, la de los cuestionables libros de texto, la de los museos y bibliotecas- nos viene impuesta por motivos sociopolíticos. Las otras –las subculturales, las subgrupales, las marginales, las periféricas, las supuestamente alternativas- no suelen ser procesadas suficientemente por imposibilidad de codificación. Lo fácil, lo recurrente, lo general, lo popular es criticar aquello que se supone mínimamente nocivo y contaminante para una educación formal y cívica. (Pallarés, 2008, p. 92).

Esta indagación sobre los graffiti y las texturas de ciudad, que se han considerado como objeto de estudio para esta tesis, podría enmarcarse dentro de los aprendizajes del arte en la ciudad que poco a poco van proliferando desde los diversos Departamentos Pedagógicos, tanto de la enseñanza formal como de la no formal.

Las ciudades son un marco de relaciones y contactos entre los humanos que nos permiten hablar de un espacio de aprendizaje informal (lo cotidiano, vivir en esas ciudades) y un aprendizaje no formal que está intencionadamente organizado, estructurado y que se desarrolla de acuerdo a diferentes programas o proyectos. Por otra parte, dentro de las ciudades se ubican también todos aquellos espacios de aprendizaje específicos [...] y que o bien son formales (escuelas, institutos, universidades...) o no formales (museos, centros de cultura...). Todo ello configura la ciudad como un entorno de aprendizaje muy intenso y completo que tiene lugar en sus calles, plazas, jardines, establecimientos, instituciones, etcétera. [...] Desde esta época [1995] venimos realizando un trabajo de educar en la presencia del patrimonio del siglo XX en la ciudad, con diferentes actividades; generalmente mediante prácticas con los estudiantes universitarios que, después de un recorrido por la ciudad, siguiendo diferentes hitos analizan seis obras de arte. (Calaf. Masachs, 2003, p. 103).

Espacio a respetar

De la colaboración entre el Servicio Pedagógico del Centro Gallego de Arte Contemporáneo y la dirección de la asignatura Procesos de Aprendizaje Artístico (Universidad de Santiago) surge *El cuaderno del paseante* como un proyecto de investigación en educación artística con la intención de explorar las posibilidades educativas de entrecruzar distintos ámbitos de formación [...] Se inicia a partir de un ejercicio (situación) de introspección personal, caminando por la ciudad en la que se desarrolla su actividad cotidiana. Utilizando la narración, la fotografía o el vídeo como soporte se trata de indagar en la visión personal, única y peculiar de cada uno de aquellos que caminan por la ciudad.

El elemento común a estudiar es la propia ciudad de Santiago de Compostela. El tema, canalizar el contenido visual hacia una reflexión sobre lo cotidiano, con constantes referencias tanto al paisaje construido como al humano. (Agra Pardiñas, 2007, pp. 199-200).

El capítulo 4, o Informe de resultados de esta investigación, es una representación visual, un pequeño relato y un archivo de la palabra de todas las posibilidades que puede dar de sí una investigación cualitativa alrededor de las paredes de una ciudad, en este caso Elche, en un tiempo (2002-2013) y contextos determinados, pero con escenarios emergentes. Tanto las imágenes fotográficas seleccionadas para los documentales, como las observaciones comentadas del investigador, más las citas ilustrativas, y las opiniones personales de los participantes en los diferentes escenarios del campo de trabajo, se proponen como recurso didáctico para educar artísticamente a los adolescentes de Secundaria, dentro de las programaciones formales del área de Educación plástica y visual. O también, en cualquier centro de educación no formal. Abierto a toda clase de flexibilidades.

El compromiso con lo efímero es clave dentro del territorio democrático de la contemporaneidad [...]

La memoria y la historia no son verdades petrificadas, sino discursos dinámicos abiertos. Por eso plantean sus intervenciones como temporales, asumiendo el valor de la transitoriedad y de la duda, porque son conscientes de que solamente son una voz más entre muchas otras voces, que, como tal debe dejar sitio a las demás manifestaciones. (Candela, 2004, p. 254-255).

6.5. El taller de Plástica y Visual al aire libre, ¿extravagancia?

Primero de todo una bonita historia:

LAS ESCUELAS DE PINTURA AL AIRE LIBRE DE MÉJICO: EXPRESIÓN Y CULTURA

Identifico las escuelas al aire libre de Méjico (primera 1913; época dorada de 1920 a 1933) como el único movimiento moderno de enseñanza de arte que deliberadamente, programáticamente, integró la idea de arte como libre expresión y como cultura. Asociando el hacer personal, la observación de paisajes y la descodificación formal de las manifestaciones visuales autóctonas, por lo tanto la descodificación de la cultura indígena y artesanal del país.

La primera Escuela al Aire Libre, creada en 1913 que tuvo como director a Alfredo Ramos Martínez, fue una separación de la Academia de Bellas Artes. [...]

Los alumnos de la Academia de Bellas Artes estuvieron en huelga más de dos años y por fin crearon, junto con varios profesores, la Escuela de Santa Anita.

Esta escuela era una copia de los movimientos artísticos europeos como el impresionismo y llegó a ser llamada Escuela de Barbizón, una asociación de arte producida por el grupo paisajista de Fontainebleau, en la segunda mitad del siglo XIX como Millet, Corot, Rousseau, Troyon, etc.

En 1919 el filósofo José Vasconcelos asumió el rectorado de la Universidad de Méjico, dando un nuevo impulso a las Artes, las traducciones de obras básicas de la cultura occidental, y la revalorización del indígena y del mestizaje.

Su visión era multicultural, abogando por una educación en dirección a la cultura híbrida, al sincretismo, estimulando la interrelación entre lo erudito y lo popular y entre el conocimiento hegemónico internacional y los valores culturales locales.

Vasconcelos posibilitó la creación de las escuelas Chimalistac que substituyeron a las de Santa Anita en 1920, y la de Coyoacán un año después. Como ministro de Educación pública (1921 al 1924) amplió la idea de pintura “al aire libre” hacia la pintura mural y encargó varias a Orozco, Rivera, etc.

[...] Las Escuelas al Aire Libre se multiplicaron principalmente hasta 1925, [...]

Los propios modernos que emergían del movimiento por la popularización del arte hicieron de las Escuelas al aire Libre el fruto de la discordia, [...]

El resultado es que enunciados poco claros por parte de los defensores de las Escuelas, un marketing idealizado, el desprecio de los artistas y campañas destructivas poco honestas, llevaron a la manipulación política de las Escuelas al Aire Libre. En 1932 en una de estas negociaciones administrativas del Estado, [...] las Escuelas al Aire Libre pasaron de la esfera universitaria al dominio directo del Instituto de Bellas Artes siendo sometidas al currículo vigente de las otras escuelas perdiéndose por tanto el carácter experimental que posibilitó su éxito.

[...] Los más agresivos destructores de las Escuelas al Aire Libre actuaron por razones mezquinamente personales, como Raziél Cabildo que fue alumno de la Academia de San Carlos, en 1911 participó de la huelga y se auto titulaba como el precursor de la corriente nacionalista. Como ese título estuvo siendo atribuido a Ramos Martínez por sus contemporáneos, Cabildo para reafirmarse intentó destruir a Ramos Martínez y su obra más importante: Escuelas al Aire Libre.

Lo peor es que unos criticaron a las Escuelas por no ser tan libres como debían (Carlos Mérida) y otros por ser excesivamente libres (Raziél y posteriormente Tibol y Guerrero).

Irónicamente las Escuelas al aire libre de Méjico, el movimiento moderno de la enseñanza del Arte que más se aproxima a los valores defendidos para la enseñanza del arte hoy, en la posmodernidad, esto es el arte como expresión y cultura, fue interrumpido y borrado de los libros de historia de la Enseñanza del Arte. (Mae Barbosa, 2006, pp. 363-371).

6. 5. 1. La Escuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater de Elche, ¿prototipo para el aula de Plástica y Visual de Secundaria?

Si bien la Escuela de pintura CAM del Hort del Xocolater de Elche ya se ha considerado en esta investigación como uno de los escenarios del campo, a tenor de la enseñanza artística enfocada al arte moderno y contemporáneo: impresionismo, informalismo y graffiti, en este apartado se quiere referir la Escuela como ejemplo de lo que podría significar trasladar definitivamente al aire libre el taller de Plástica y Visual de los institutos. Fuera de las cuatro paredes del aula general. Fuera de las influencias de la mujer de la limpieza. A fin de cuentas, la materia Plástica y Visual es de otras características a las demás del currículo y la didáctica de la misma también tendría que ser coherente con esa condición especial.

La narración que se incorpora en este texto, como ejemplo de posibilidades pedagógicas al aire libre, pertenece al trabajo del curso de doctorado *Educación artística: problemas y métodos de enseñanza e investigación en artes visuales*. (UNED, 2002-2003), dirigido por el profesor Dr. Ricardo Marín Viadel. El tema, entonces, era: “Contextos sociales de las enseñanzas artísticas”. Y se describe el desarrollo de las clases habituales en el recinto ajardinado del Hort del Xocolater. En este caso, chicos y chicas de 12, 13 y 14 años. Proyecto: representación del natural. Tema: “su” zapato.

En esta etapa los chicos y las chicas empiezan una fase de maduración personal y, por ello, los cambios que van a experimentar repercutirán directamente en su aprendizaje y en la forma de comportarse. Van madurando y aumentando su capacidad de razonamiento, pero eso les hace a la vez que confíen menos en sí mismos, volviéndose más autocríticos. También esto provoca que disminuya para ellos el mundo de la imaginación. La educación plástica y visual puede contribuir a que el alumnado sea capaz de adquirir recursos y métodos que estimulen la recuperación de la autoestima y el desarrollo de su personalidad. [...]

La utilización de procedimientos como la observación, la experimentación, el descubrimiento, la reflexión y el análisis posterior son directrices básicas en el diseño de las actividades de aprendizaje. Se procurará que el alumnado esté en contacto con la *naturaleza*, potenciando la observación a través de distintos medios de recogida de imágenes, y en cuarto curso se le acercará al *proceso industrial* y de diseño. (Nuere, 2011, p.73).

Tal y como indica la distribución de los alumnos de la Escuela, en el último curso del Primer Nivel coincidirán chicos y chicas de los cursos precedentes –que han ido cumpliendo años-, más los de nueva matriculación. Además, algunos derivarán de otros talleres de pintores locales; otros de copiar estampas, cómics, láminas y demás fascículos y otros tal vez forzados por las irremediables proyecciones personales de papá y mamá. Pero sólo su coincidencia en la etapa del *realismo visual* los va a categorizar.

El término de realismo visual aplicado a esta etapa, viene fundamentalmente determinado por ciertas características: significa un cambio de dibujar o pintar partiendo de lo que se conoce a la realización consciente de lo que se ve. Esto nos indica que el alumno antes de representar algo quiere verlo, tenerlo presente y conocer su forma para expresarlo con la mayor exactitud posible. No quiere dibujar *de memoria*, a menos que sea un tema que domine por haberlo realizado con anterioridad. Se da prioridad al hecho visual: una obra plástica será tanto más valiosa cuanto más se acerque en su aspecto formal-visual al objeto representado. (Sáinz, 2003, p. 206).

El primer día de clase es habitual comenzar con un breve recuento de las etapas del desarrollo gráfico infantil. A todos les encanta reconocerse en esta evolución tan tierna y haber llegado hasta el momento presente, lo que los une.

Después se hace un pequeño tanteo-encuesta para ir enfocando el curso. Ha habido años que se ha preferido todo el curso con materiales de dibujo y otros alternando con pinturas. No obstante, los tres primeros meses siempre se dedican a dibujar exclusivamente. Para aprender a analizar.

Es decir, octubre, noviembre y diciembre: DIBUJO. Un repaso a las diferentes graduaciones de los lápices y las sucesivas valoraciones de un modelo en pos del realismo fotográfico: claroscuro, perspectiva...y, sobre todo, encajar bien; el tamaño adecuado de las cosas dentro del papel. Estética visual.

El resto del curso, de enero a mayo: PROYECTOS. Monográficos sobre cualquier asunto referente al Dibujo o la Pintura. Aprovechando para desmitificar un poquito la *belleza coincidente con el tema* y hacer una progresiva introducción a la *belleza propia de los medios*.

En las exposiciones colectivas de fin de curso se presentarán dos de los trabajos del proyecto debidamente enmarcados en una misma pieza. Un auténtico rito de paso hacia el famoso concepto *obra de arte*. Los cuadros.

6.5.2. Representación de procesos seguidos al aire libre: estudiantes de 11 a 13 años.

Contenidos a tratar:

- . ¿Se pueden considerar “cuadros” las producciones plásticas de los niños?
- . ¿Es tan importante lo bonito del tema para un dibujo o una pintura?
- . ¿Es tan importante el resultado realista o fotográfico para un buen cuadro?
- . ¿Es tan importante el atractivo del propio cuadro, su color, configuración, etc.?
- . ¿Vale la pena considerar lo sucio y lo desagradable para dibujar y pintar?
- . ¿Cuándo podemos dejar por concluido un trabajo?
- . ¿Es preferible borrar o disimular los errores?
- . ¿Hay que tirar la toalla si no se tiene habilidad o paciencia?
- . ¿Qué se hace con los dibujos y pinturas de aprendizaje?
- . ¿Es tan importante la elección o supresión del marco?
- . ¿Pueden competir, decorativamente hablando, los trabajos de los niños con los cuadros del comercio?

Resultados que se esperan obtener:

- . Aprender a ver.
- . Una toma de conciencia de que los artistas son de carne y hueso.
- . Confianza y seguridad en uno mismo.
- . El *kitsch*. Lo cursi también existe.

- . Una toma de conciencia del cuadro-mueble, firmado con seudónimo.
- . Distinción entre el arte culto y el arte popular. Algo sobre el Pop.
- . Relación que guardan los cuadros con los diplomas y recuerdos enmarcados.
- . Amor al arte.
- . Educación en casa.
- . Definición del artista: “Un artista es un granito de arena en medio de las ruedas del engranaje” (no recuerdo de quién es la frase).

MOTIVACIÓN DE LA CLASE. DE 11 A 13 AÑOS, LES INTERESA:

- . La personalidad del artista, los aspectos llamativos de su historia.
- . El porqué de una obra, lo que ha motivado su realización en un momento determinado de la vida del artista.
- . La manera en la que una obra está construida, por ejemplo, cómo se obtiene la ilusión de profundidad gracias a la perspectiva.
- . La técnica del pintor o del escultor, que les permite traducir visualmente una sensación o una idea. Por ejemplo, lo que da la impresión de movimiento aunque las figuras representadas estén inmóviles, lo que evoca la noción de autoridad o produce la armonía en un retrato, la manera en que se estiliza la realidad para obtener una expresión más intensa.
- . El tiempo necesario para realizar una obra.
- . Los símbolos, que una vez descifrados, dan acceso a todo un abanico de significados escondidos. ¿Por qué se ha pintado una paloma en un determinado cuadro? ¿Qué significa aquí la vela encendida?
- . La comparación entre diferentes obras de un mismo artista. Los autorretratos proporcionan la ocasión privilegiada para ello, ya sean de Rembrandt, Van Gogh, Gauguin... Cualquiera que sea el tema tratado, es una manera de fijarse en aquello que caracteriza los diferentes períodos de la carrera de un artista.
- . La comparación entre obras de artistas diferentes que han tratado temas idénticos o similares (juego de las similitudes y las diferencias).
- . La relación de una artista y/o una obra con la historia, el modo en que dependen de ella. Podemos comenzar basándonos en los programas escolares de literatura o historia para apoyar los comentarios sobre una obra, aunque sólo sea para buscar paralelismos, concordancias.
- . Lo que cuesta una obra. (Barbe-Gall, 2009, p. 21).

Como cada sábado, antes de comenzar la jornada, mantenemos una breve charla de unos diez minutos con el fin de comentar alguna observación de las semanas anteriores, o informarnos y mostrarnos algo que pudiera venir bien para el tema que se está trabajando. Además, todos tienen permiso para escarbar en mi enorme bolsa de El Corte Inglés que hace los efectos de almacenillo: siempre habrá desde libros y revistas hasta almanaques y toda suerte de fotocopias. Preparación de la clase.

Para despertar interés en un proyecto tan ordinario y apuesto como el que se planteaba este curso, “su” deportivo usado, se tocaron todos los palos: el paso del tiempo, la nostalgia, la cultura local...y hasta la dignidad de la especie.

Les cuento que un mal día, en uno de esos momentos de cambio, tiré a la basura todos mis dibujos y tebeos de la infancia. Y que sólo bastantes años después fui consciente de la barbaridad que había hecho...Ahora, a la menor ocasión, aprovecho para advertir sobre el peligro que pudiera darse de no guardar bien nuestras señas de identidad cada vez que cambiamos de etapa. Nos enseñan a guardar el álbum del bautizo, el de la primera comunión, el de la boda, el de los viajes...pero el de nuestro desarrollo gráfico se desconsidera, ¡se tira!

Procuro trasladarlos en la imaginación a cuando sean viejecitos, dentro de cien años, y los hago verse contemplando sus blocs de dibujo...Pasando las hojas con manos temblorosas a sus nietos y biznietos...Y,

finalmente, les hago pensar en la opinión que dejarán entre sus descendientes; en la dignidad y nobleza del legado. Les señalo a Leonardo Di Caprio en “Titanic”. Lo mucho que se liga sabiendo dibujar. Y les aviso de que si por cualquier cometido llegaran a ser famosos, sus dibujos y pinturas, independientes de la calidad, supondrían un auténtico tesoro documental y de reliquia. Hablamos de los “dibujitos” de Pablito Picasso, Miguel Hernández o Federico García Lorca.

Durante una estancia en Mont-Dore me encontré en el campo a una mujer sentada delante de un caballete, que pintaba el paisaje con pasteles de los que tenía una caja llena. Los colores de esta caja me impresionaron vivamente y su cuadro también. No se distinguía allí gran cosa: apenas unas manchas de diferentes verdes, exactamente lo que los espíritus burlones llaman “un plato de espinacas”. Esto me impulsó a continuación a hacer pequeñas pinturas sumamente abstrusas. Las atesoraba en un portafolio que me complacía en revisar.

Experimentaba un apremiante deseo pero también grandes reparos en enseñárselos a una chiquilla de mi edad por la que sentía mucho cariño (tenía yo siete u ocho años), ante el temor de engañarme acerca del verdadero valor de la maravilla que le llevaba. Finalmente no me atreví a hacerlo, las escondí y después las destruí. (Dubuffet, 2004, p. 7).

Pero sin irnos tan lejos, hoy mismo, los divertimentos expresivos de los niños pueden servir a la perfección para la decoración de los hogares. El arte contemporáneo hace tiempo que consideró su belleza y es una lástima que se esté desaprovechando. En las casas se cuelgan descomunales horteradas que deberían ser sustituidas por la gracia y la emotividad de las expresiones “primitivas”, espontáneas y cotidianas. Y la épica de la conquista realista.

Hablamos de los cuadros comerciales. Esos cuadros hechos en serie, firmados con seudónimo por tanta vergüenza, que normalmente te regalan en las tiendas de muebles cuando montas casa. Referimos la honorabilidad y representatividad de los diplomas y los títulos, ¿qué significan? ¿Qué suponen? El valor de los pósters y carteles. El valor de las fotos enmarcadas. Etcétera.

Todavía se podría apretar más en los afectos: cada cual olería profundamente su propio deportivo antes de dejarlo en el suelo como modelo. Lo tocaría y lo analizaría desde todos los ángulos (¿un poquito de *cubismo*?), buscándole *roñica*, huellas de vida o eso llamado poesía por los expertos: calidades y texturas; plieguecitos y manchas; la suela despegada y un chicle incrustado en las estrías de la goma; las cordonerías deshinchadas; la lengüeta rota... Por último, cerrar los ojos y pensar en el tiempo transcurrido juntos, en su discreta compañía... Pues bien, de todo eso iría el patrimonio esta vez. La herencia sentimental depositada en una simple hoja de bloc.

Les hablo de Van Gogh, ¿cómo no? De sus prácticas artísticas con lo humilde, con lo cotidiano. Y les muestro dos reproducciones de cómo había resuelto él nuestro asunto de *los zapatos*. Hasta les enseño la reproducción de una simple *roca* pintada en mi juventud. La temática para el arte, como se veía, no necesariamente tenía que coincidir con lo idílico y ni mucho menos con lo bonito, lo brillante, lo moderno o lo nuevo. Saldrá a colación la cultura *popular* y la *de masas*. También el Pop. Pero ahora estábamos ante un caso de exclusiva intimidad. Un *clásico*: “saber hacer”.

Puede considerarse un dibujo del natural como una obra que es consecuencia de determinadas acciones que toma de un modelo los datos esenciales. Estos resultan modificados por la influencia de traducción que se ejerce a través de varios filtros (perceptivos, intelectuales, culturales, habilidades o de influencia de los medios), a través de los cuales se construye la idea de la representación que se pretende. Por eso la idea de “copia del natural” resulta claramente cuestionada. Incluso aunque esa sea la intención inicial, en cuanto a proyecto final del dibujo, éste se va definiendo o constituyendo como una propia realidad cuyas argumentaciones se refieren a sí mismo y no a los posibles parecidos con el modelo. Claramente la idea del dibujo en su totalidad no está “pre-vista” por el autor. Como primer observador de su propia obra, él será el primer sorprendido del resultado de su indagación gráfica. (Díaz Padilla, 2007, p. 181).

Las sesiones continuarían cada sábado y sobre la marcha irían sucediendo imprevistos y más instrucciones. Lo fundamental era conseguir un tamaño de dibujo que no estuviese mal para el espacio de que se disponía, la hoja de bloc. Después, cada cual utilizaría su paciencia y su amor propio en *retratar* lo más fielmente posible *su* calzado. El procedimiento y la técnica iba a dar igual, pero quienes escogieron los lápices lo iban a tener mucho más crudo: costó caer en la cuenta de que los trabajos iban a verse a la distancia de la tele por lo menos...y ¡habría que subir los tonos mucho más! Siguen siendo muchísimos los que se apresuran a valorar enseguida con el dedo o el difumino y ¡todo se convierte en una nube de algodón! Pero qué grande es modelar simplemente con el tono y el borrador.

En una situación tan emocionante y de huella personal, se pasarían por alto bastantes consideraciones *académicas* sobre los elementos plásticos y sus relaciones; sobre las cualidades del medio y de la forma.

Pero, precisamente por ello se hacían dos trabajitos sobre el mismo asunto: para poner en práctica algún comentario que se habría pillado al vuelo. Por toda la clase. Percepción estética.

A medida que se iban concluyendo los dos deportivos de cada uno, se llevaban a enmarcar y después se traían de nuevo al Hort para el deleite, el análisis y el comentario. Ahora iban a comprender a la perfección eso del *cuadro ventana* del que tanto se habla: *se desea ver lo más nítidamente posible lo que la ventana enmarca*.

Pero ¿qué es la percepción de la pintura como hecha a mano, sino un reconocimiento de que un sentido no visual es codificado, manifestado y señalado en cada detalle de su existencia material? Este sentido no visual es, por supuesto, el sentido del tacto, que en algunos tipos de pintura pasa a primer plano (cuando se enfatiza “la mano”, el *empaste* y la materialidad de la pintura), y a último plano en otros (cuando una superficie suave y formas claras y transparentes producen el efecto milagroso de hacer invisible la actividad manual del pintor). De cualquier modo, el espectador que no sabe nada sobre la teoría en que se basa la pintura, o sobre la historia, o la alegoría, sólo necesita comprender que es un vestigio de producción manual, que todo lo que uno ve es el rastro de un pincel o de una mano tocando el lienzo. Ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista; es por esto por lo que tenemos tan rigurosamente prohibido tocar nosotros el lienzo. (Brea, 2005, p. 19).

Y, quizá también, por primera vez, oirán hablar del *parpatús* y del marco de *media caña*; un enmarcado sencillo, elegante y atemporal para sus trabajos en comparación con esos marcos tan abarrocados y cursi que se suelen poner tan a menudo. A la vista de las dos hojas de bloc montadas en el mismo marco, seguro que surgirán conceptos como: colección, composición, horizontalidad, verticalidad, intensidad, composición de masas, acabado *fresquito*, etcétera. El buen gusto.

RESULTADOS

Se muestran en este apartado todos los cuadros que figuraron en la Exposición Fin de Curso de este año 2003. Como se observará, la colección muy bien podría conformar un *pequeño relato* de hoy y de siempre: la pre-adolescencia.

Para quienes contemplaron la muestra, la opinión general coincidía en que, al mismo tiempo, se había hecho un bonito homenaje a la industria ilicitana, el calzado, precisamente en estos tiempos de crisis. Y es de suponer que piezas así habrán impresionado y conmovido a toda la familia de los autores. Incluso se habrán ganado un hueco en la pared del despacho de papá o mamá, en la sala de estar o en la habitación del artista. Ahora sólo falta que se haya hablado en casa, en la mesa, de todo lo referido bajo las palmeras del Hort: Los cuadros comerciales pueden ser unos impostores que, imperceptiblemente, nos estén robando el espacio, el oxígeno, la comunicación...Ladrones al fin y al cabo.

Desde el punto de vista de la autoestima, hay un acuerdo general de que esta variable tiene una influencia poderosa en el ajuste a través de un amplio abanico de dominios. La autoestima afecta al logro educativo, a las relaciones sociales, a la salud mental, a la capacidad para hacer frente al estrés. (Coleman y Hendry, 2003: p. 79).

Tal y como se aprecia en las fotos, es una auténtica gozada distinguir tantas características del realismo fotográfico alternando todavía con restos del cómic o los estereotipos de las estampas y dibujos animados.

Es una preciosa y difícil edad de tránsito donde aún se olvida con facilidad, por ejemplo, que en el realismo fotográfico los tonos y los colores no van separados por ninguna línea. O, que los trazos de una sombra proyectada no se pueden empinar y rodear el objeto. Restos del realismo mágico.

Pero lo que son las cosas, cuando lo ves todo hecho, cuando contemplas un mezclado de tan diversas características pertenecientes a distintas *subculturitas* del desarrollo gráfico, de distintas etapas mentales, una ternura inmensa te embarga y agradeces de inmediato la ingenua deformación mágica o la apasionada exageración expresionista. ¿Acaso no es algo así lo que nos pasa con los cuadros de Van Gogh y tantos otros?

Todavía sigue resultando habitual, en esto de los cuadros, considerar que la mayor belleza de un dibujo o una pintura estriba en su temática o proximidad con lo bonito. Poco importa la forma o manera de hacer. También se valora mucho la habilidad de representar las cosas tal y como el ojo las ve.

Pues bien, como primer “pellizquito” de que un cuadro pueda ser otra cosa, este curso 2002-2003, los alumnos y alumnas recién llegados a la etapa del realismo visual, se han quitado sus insignificantes deportivos y se han puesto a dibujarlos y pintarlos hasta sacarles el mayor parecido posible. Roña y todo [...]

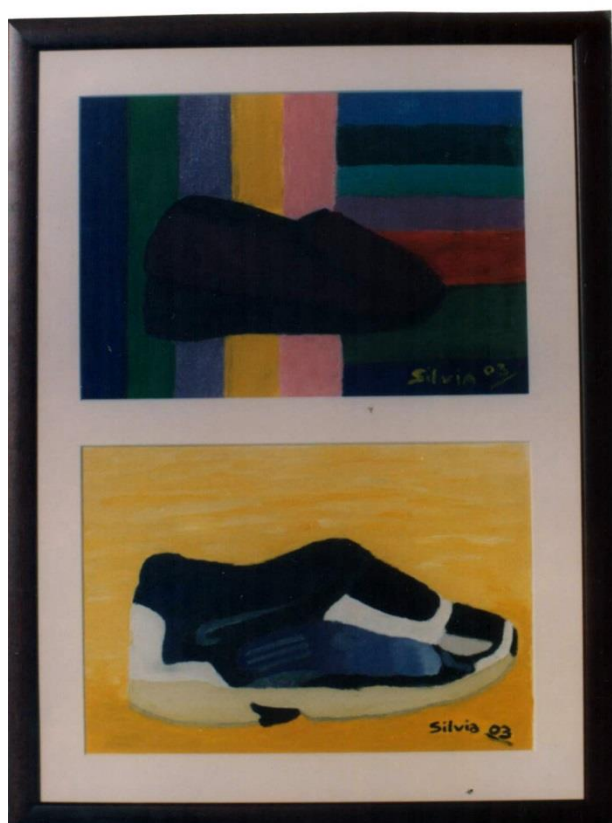
Les he dicho a estos chicos y chicas entre 12-15 añitos que sus trabajos, independientemente del resultado, siempre contarán con todas las trazas de auténticas obritas de arte. Pues, desprovistos de cualquier cursilería de mercado por un lado y de simple artesanía profesional por otro, sus cuadros, antes que nada, encerrarán un secreto: la proyección de esa cándida adolescencia que tanto nos hizo trotar hasta alcanzar la ansiada juventud. Juan Llorens. Exposición de la Escuela de Pintura.



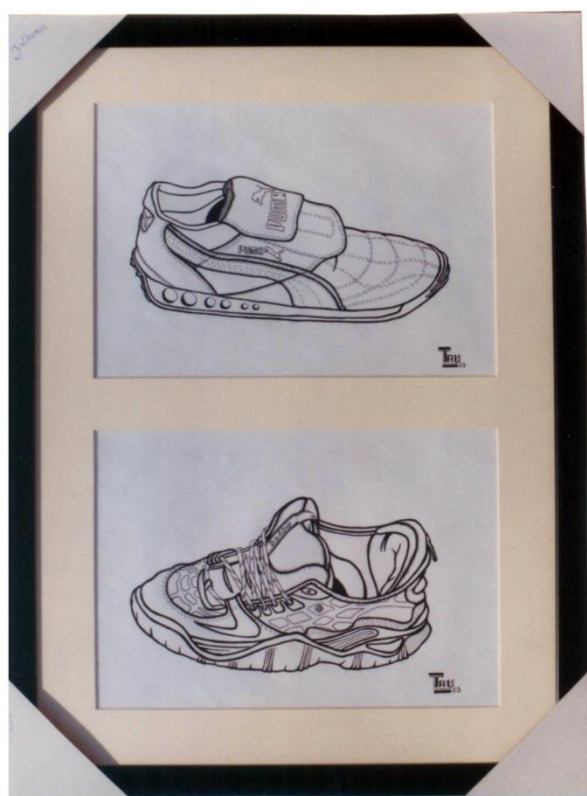
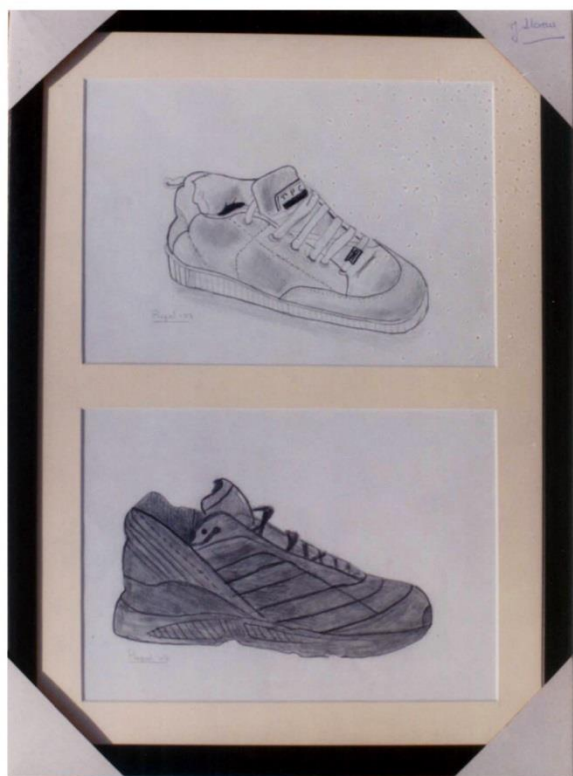
6.5.3. Muestra de trabajos al aire libre. Estudiantes de 11 a 13 años. Documental fotográfico

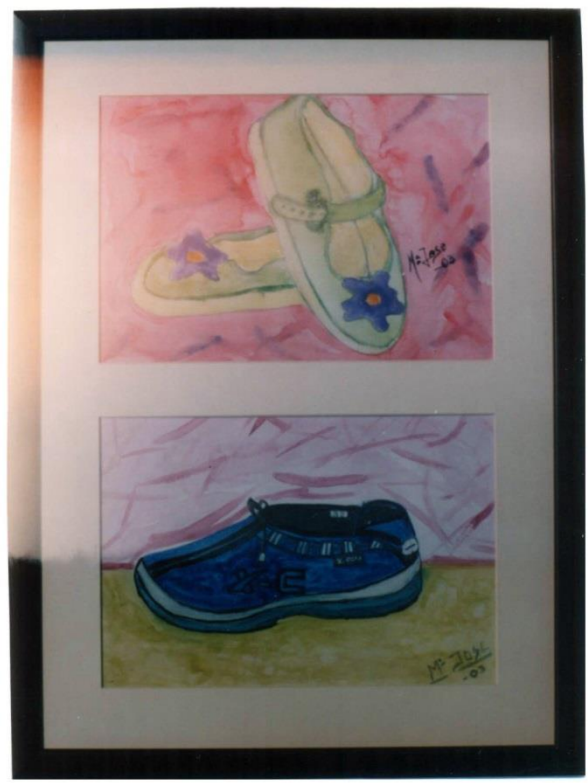
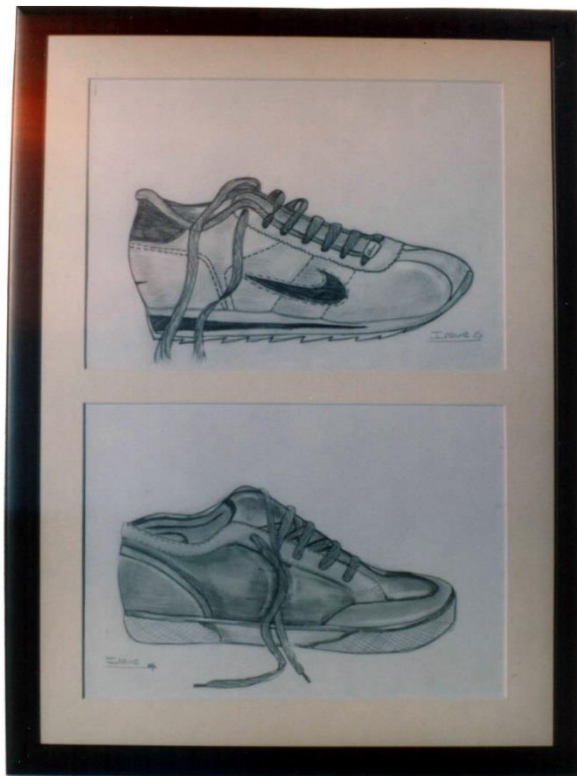
Este curso 2002/2003, el grupo de alumnos y alumnas comprendidos entre los 12 y 15 años de la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater, se han descalzado en medio del Hort y se han puesto a *retratar* a sus deportivos. Nadie se imaginaba que algo tan *por los suelos* podría aportar tanta belleza sin más. Ahora, debidamente enmarcados estos trabajos, ¡mirad que cositas! Ojalá esta dignidad sustituya cuanto antes esos horribles productos de la pintura comercial que tanto estríñen a nuestros hogares.

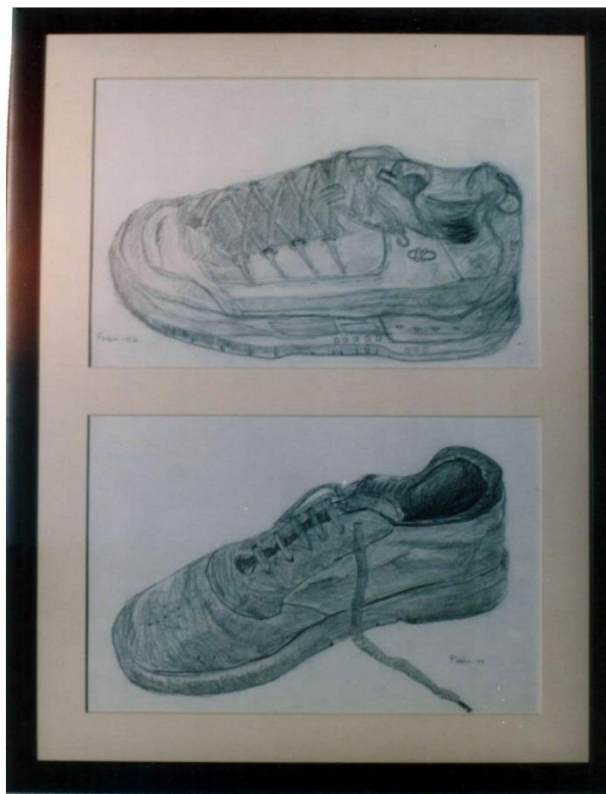
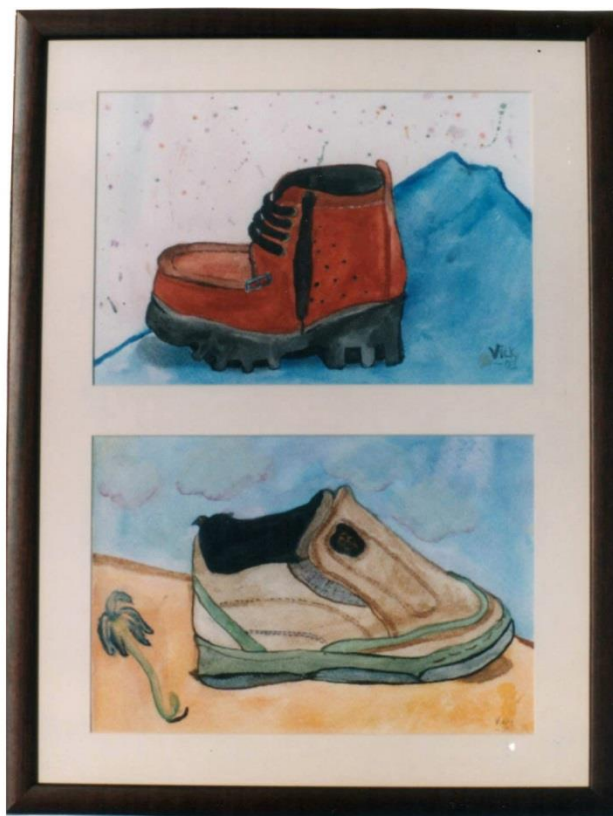
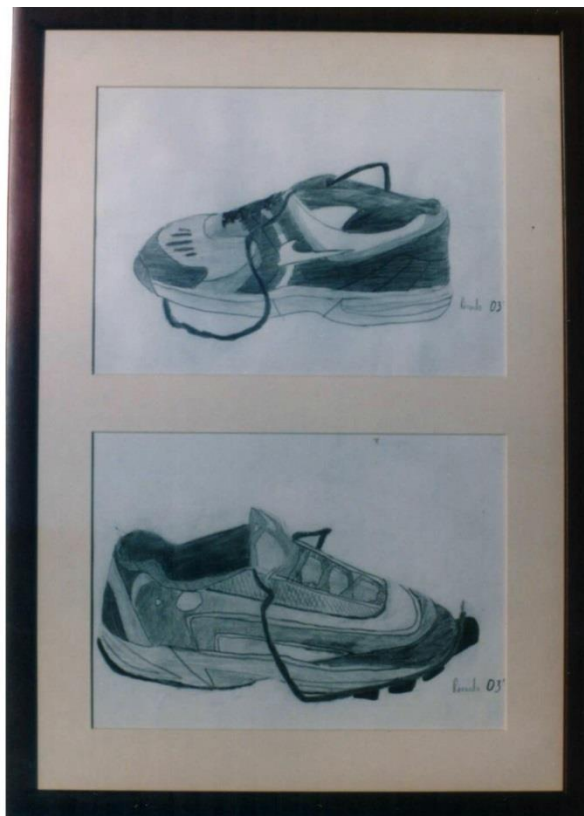




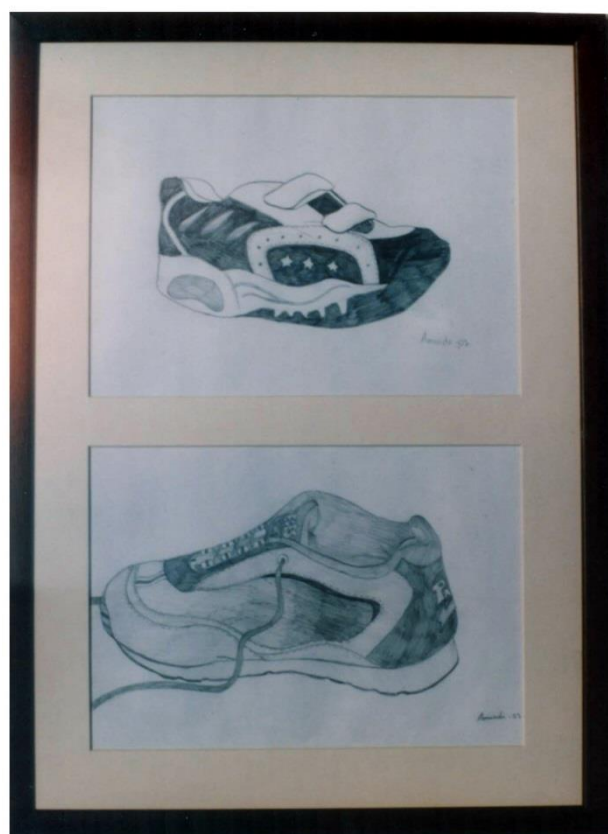
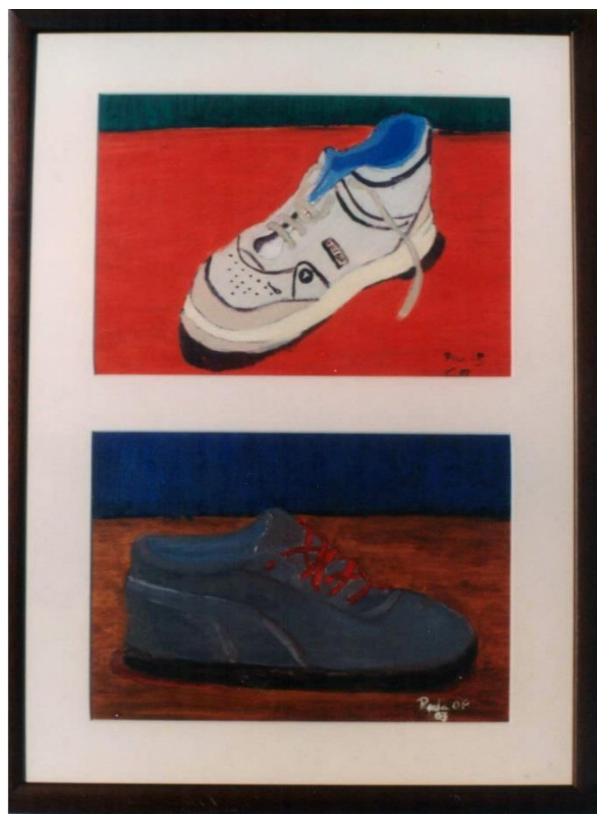
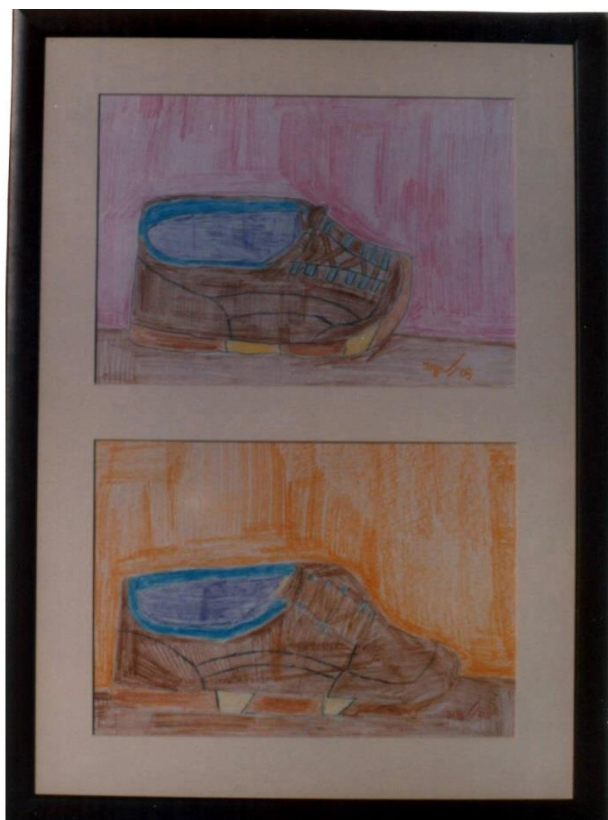


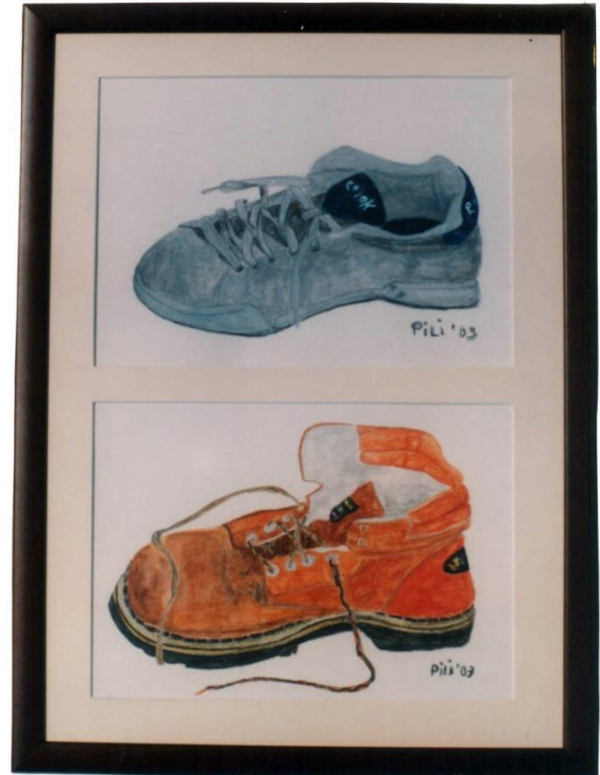
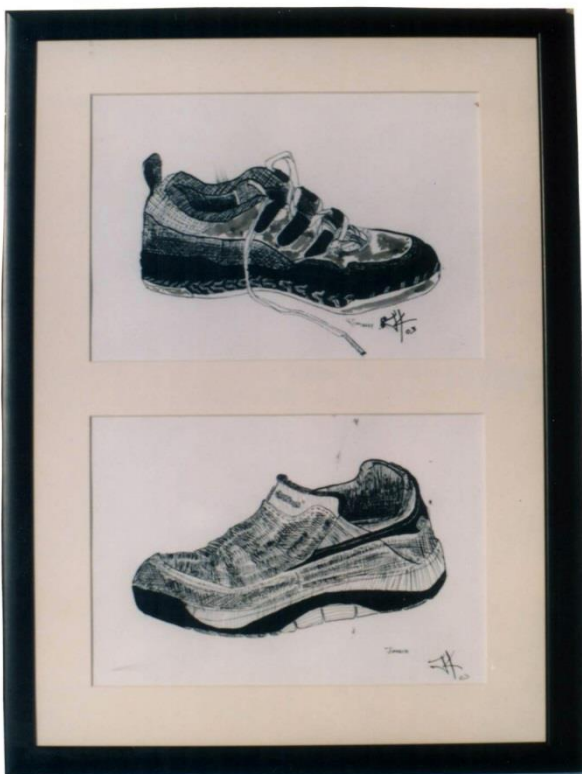
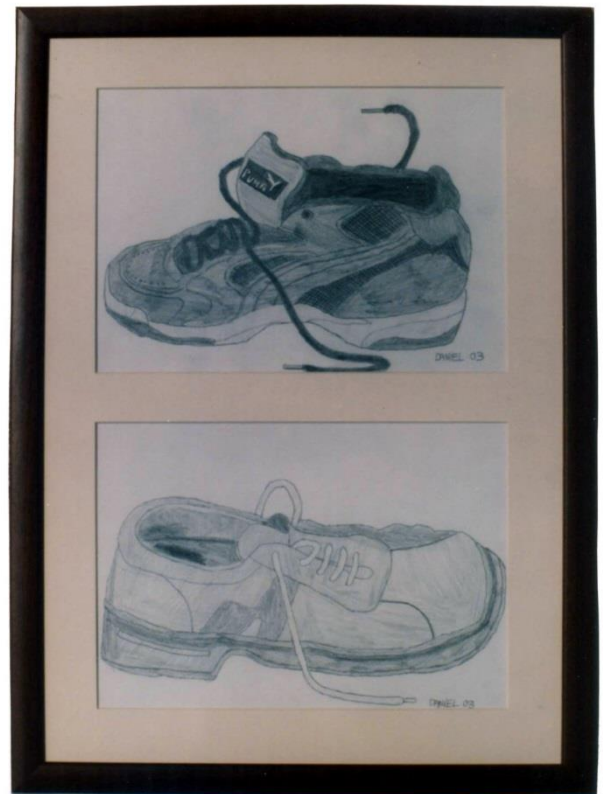


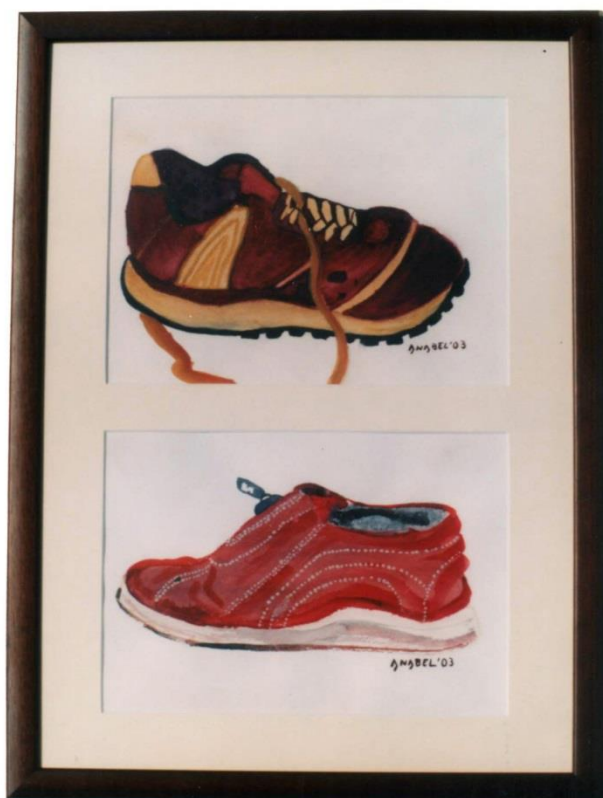
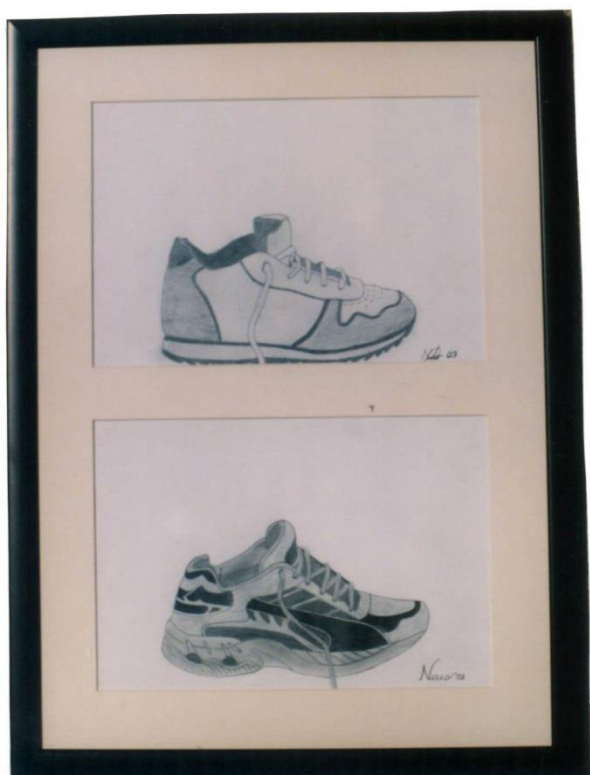
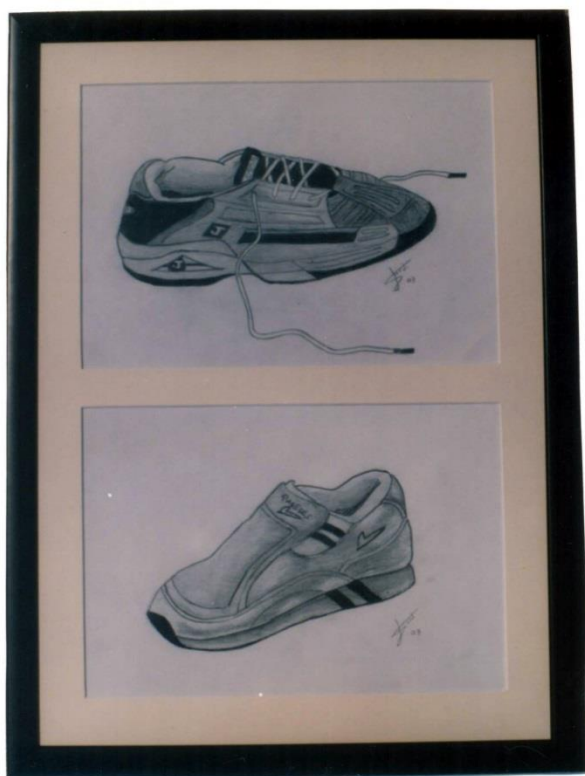




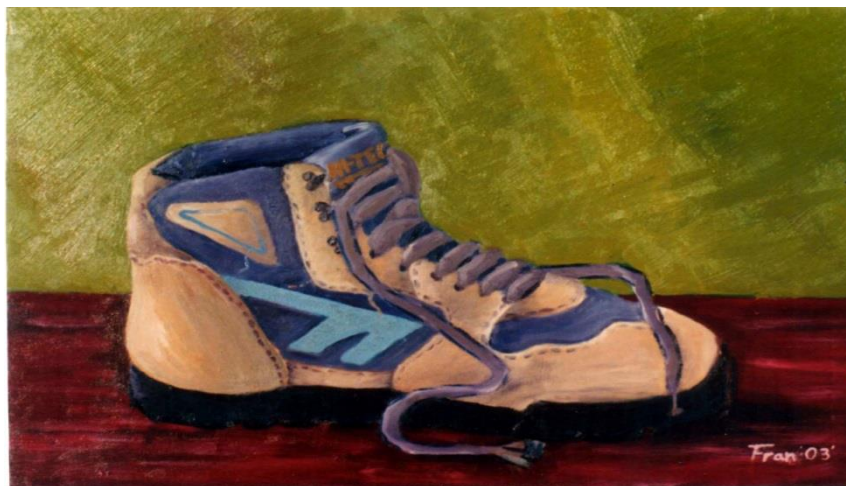












7

Bibliografía**Referencias**

Abarca, F. J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, Skate y contrapublicidad*. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Acaso, M. (2005). Didáctica de la sospecha. Qué considero interesante investigar en el campo de la Educación Artística a principios del siglo XXI. En Marín Viadel, R. (Ed.), *Investigación en Educación Artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales* (pp. 11-18). Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.

Acaso, M. (2006). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.

Acaso, M. (2009). *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Catarata.

Acaso, M. (2012). *Pedagogías invisibles. El espacio del aura como discurso*. Madrid: Catarata.

Acaso, M., Ellswort, E. y Padro, C. (2011). *El aprendizaje de lo inesperado*. Madrid: Catarata.

Agra Pardiñas, M. J. (2007). Creando situaciones. El cuaderno del paseante. En Huerta, R. y De la Calle, R. (Eds.), *Espacios estimulantes. Museos y educación artística* (pp.199-212). Valencia: Universitat de València

Aguilera Cerni, V. (1969). *El arte impugnado*. Madrid: Edicusa.

Aguilera Cerni, V. (1970). *Iniciación al arte español de la postguerra*. Barcelona: Península

Aguirre, I. (2005). *Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia artística*. Pamplona: Octaedro.

Albelda, J.L. (1992). *El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo*. Universidad Politécnica de Valencia.

Albert Gómez, M^a J. (2006). *La Investigación Educativa: claves teóricas*. Madrid: McGraw-Hill.

Alcaide, C. (2003). *La perspectiva educativa del ocio*. Obtenido el 22 de agosto de 2003, de Museo Pedagógico de Arte Infantil: www.ucm.es/info/mupai/alcaide2.htm

Alfano, F. (1993, febrero). La calle de las imágenes *Lápiz*, 91,(pp. 44-51)

Almela, R. (2007). “Outsider...deconstruyendo el arte desde fuera”. Epistemología del arte marginal como práctica visual expresiva. En Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España, *Outsider, un arte interno*. (pp. 38-58). Madrid: Eneida.

Alonso Castro, N. (2000). Apreciaciones sobre el arte infantil y el arte adulto. En Hernández Belver, M. y Sánchez Méndez, M. (Coordinadores), *Educación artística y arte infantil* (pp. 97-110). Madrid: Fundamentos

Arañó Gisbert, J. C. (2002, abril). Cibermodernidad o Pokémon. *Cuadernos de Pedagogía*, 312, 66-68.

Arnheim, R. (1980). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.

Arnheim, R. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós.

Arte abstracto (1982). *Enciclopedia Universal de la Pintura y la Escultura III*. (pp. 1028-1041). Madrid: Sarpe.

Aumont, J. (2010). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.

Ávila, A. (2010). Los viejos y los nuevos museos. En Ramírez, J. A. (Ed.), *El sistema del arte en España*. (pp. 157-278). Madrid: Cátedra.

Ayers, W. y Alexander-Tanner, R. (2013). *Enseñar, un viaje en cómic*. Madrid: Morata.

Aznar, F. y Batista, M^a. V. (2000). El juego del Arte en los Museos de Arte. En Hernández Belver, M. y Sánchez Méndez, M. (Coordinadores) *Educación artística y arte infantil* (pp. 301-316). Madrid: Fundamentos.

Ballart Hernández, J. (2007). *Manual de museos*. Madrid: Síntesis.

Bamford, A. (2009). *El Factor ¡Wuuu! El papel de las artes en la educación*. Barcelona: Octaedro.

Barbe-Gall, F. (2009). *Cómo hablar de arte a los niños*. Donostia- San Sebastián: Nerea

Bargueño, E. y Nuere, S. (2011). Historia y desarrollo de las enseñanzas artísticas en educación secundaria obligatoria y bachillerato de Artes. En Esquinas, F. y Sánchez Zarco, M. (Coords.), *Dibujo: Artes plásticas y visuales. Complementos de formación disciplinar*. Vol.1 (pp. 25-42). Barcelona: Formación del Profesorado. Educación Secundaria. Ministerio de Educación-Graó.

Belver, M. H., Acaso, M. y Merodio, I. (Eds.) (2005). *Arte Infantil y Cultura Visual*. Madrid: Eneida

Benítez, J. (2004, 12 de julio). Un problema convertido en arte. *El País-Andalucía*, p.16.

Diccionario de Arte I. (2003). Biblioteca de Consulta Larousse. Barcelona: RBA.

Diccionario de Psicología. (2003). Biblioteca de Consulta Larousse. Barcelona: RBA

Bischofberger, B. (2002). Colaboraciones, reflexiones y experiencias con Basquiat, Clemente y Warhol. En *Warhol, Basquiat, Clemente. Obras en colaboración* (pp.10-25) Catálogo MNCARS. Madrid.: Aldeasa

Bonham-Carter, CH. y Hodge, D. *Atlas ilustrado de arte contemporáneo*. Madrid: Susaeta.

Bou, LL. M^a. (1986) *Cómo enseñar el arte*. Barcelona: CEAC.

Bou, L. (2005). *Street Art*. Barcelona: Monsa

Bou, L. (2007). *Street Art: characters*. Barcelona: Monsa.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos aires.: Hadriana Hidalgo.

- Bozal, V. (1991). *Arte del siglo XX en España (1939-1990)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Brassaï. (2008). Graffiti parisinos. En *Brassaï, Graffiti, (1930-1958)* (pp. 37-39). Madrid: Catálogo. Círculo de Bellas Artes.
- Brea, J. L. (Ed.). (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- BruceMitford, M. y Wilkinson, P. (2008). *Signos y símbolos. Guía ilustrada de su origen y significado*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Butin, H. (Ed.) (2002). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Abada
- Calaf Massachs, R. (Coord.). (2003). *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio*. Gijón: Trea.
- Calzada Fernández, C. (2006). *Arte Prehistórico en la vanguardia artística de España*. Madrid: Cátedra.
- Campos, C. (2009). *Atlas ilustrado del graffiti y arte urbano*. Madrid: Susaeta
- Campos, C. (2011). *Graffiti y arte urbano. Murales, firmas, plantillas y pegatinas*. Barcelona: FKG
- Canali, L. y Cavallo, G. (1999). *Graffiti latini*. Milán.
- Candela, I. (2004). ¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo. En Ramírez, J. A. y Carrillo, J. (Eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. (pp. 237-256). Madrid: Cátedra.
- Cano, J. (2001, 5 de agosto). La pintada nos invade. *El Semanal*, 57-60.
- Caparrós, A. y Villarmir, C. (2003, 19 de julio). Un tribunal danés encarcela un mes a dos jóvenes valencianos por pintar 'graffitis' en un tren. *ABC*, p. 41.
- Caride, J. A. (1998). Educación del ocio y tiempo libre. En Beas, M., García, J., Luengo, J., Sánchez, A., González, D. (Coords), *Atención a los espacios y tiempos extraescolar*. Granada: Actas VIII Jornadas LOGSE. GEU
- Carlsson, B. / Louie, H. (2013). *Street Art. Recetario de técnicas y materiales de arte urbano*. Barcelona: Gustavo Gili
- Carrasco, J. B. (Coord.) (2011). *Educación personalizada: Principios, técnicas y recursos*. Madrid: Síntesis.
- Carrasco, J. B. (2011). *Enseñar hoy. Didáctica básica para profesores*. Madrid: Síntesis
- Castillo Ceballos, G. (2002). *El adolescente y sus retos. La aventura de hacerse mayor*. Madrid: Pirámide.
- Castleman, C. (1982). *Los graffiti*. Madrid: Hermann Blume.
- Castro, E. (2004). Manchas de pintura, acción periférica: una erótica del peligro. En Suso 33, *¿No volveré a pintar paredes! Telegraffiti, la palabra y la imagen 1984-2004* (pp. 8-9). . Madrid. Biondeta
- Chinchilla Mata, I. (1995). Museo de Arte Contemporáneo. En *Museos de Elche* (pp. 9-17). Col·lecció Temes d'Elx, núm. XVIII. Ajuntament d'Elx.
- Chalfant, H. and Cooper, M. (2003). *Subway Art*. London: Thames & Hudson.

Chalfant, H. and Pricoff, J. (2006). *Spraycan Art*. London: Thames & Hudson.

Coleman, J.C. y Hendry, L.B. (2003). *Psicología de la adolescencia*. Madrid: Morata.

Coller, X. (2005). *Estudio de casos*. “Cuadernos Metodológicos”, Nº 30. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas

Colom, A. J. (1992). Estrategias metodológicas en educación no formal. En Sarramona, J. (Ed.), *La educación no formal*. Barcelona: CEAC.

Conoce y disfruta el graffiti (2008). Concejalía de Juventud. Ayuntamiento Puerto del Rosario. Fuerteventura.

Contreras, E. (1993). El Museu d'Art Contemporani d'Elx. En Falcó, P. (Ed.), *Sixto* (p.188). Elche : Patricio Falcó.

Costa, J. (1998). *La esquemática. Visualizar la información*. Barcelona: Paidós.

Crepaldi, G. (2001). *Siglo XX. Pintura*. Madrid: Electa.

Danto, A. C. (2003). *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid. Akal.

Daud, C. (2003). *Percepción visual, aprendizaje imaginativo. Propuestas didácticas de educación artística*. Valencia: Intertécnica.

De Diego, J. (2000). *Graffiti. La palabra y la imagen*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.

De la Torre, S. (1995). *Creatividad Aplicada. Recursos para una formación creativa*. Madrid: Editorial Escuela Española.

Díaz, P. (2002, 10 de marzo). Los ‘graffiteros’ humanizamos la ciudad. *El Semanal*, 20-23.

Díaz Jiménez, C. (1993). *Alfabeto gráfico. Alfabetización visual*. Madrid: De la Torre

Díaz Padilla, R. (2007). *El dibujo del natural en la época de la postacademia*. Madrid: Akal.

Díaz Sánchez, J. (2013). *La idea del arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra

Dickins, R. (2013). *Historia del Arte. Una guía completa del arte occidental para principiantes*. España: Usborne.

Dilato, A. (2006). Polinizar el espacio, pintar las paredes y más aún. En *Poliniza 2006. Festival d'art urbà 2006*, Catálogo. UPV. Valencia.

Doctor Roncero, R. (2007). Prólogo. En Calaf Masachs, R., Fontal Merillas, O. y Valle Flórez, R. E. (Coords.), *Museos de Arte y Educación* (pp. 7-8). Gijón: Trea.

Dondis, D. A. (2000). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.

Dorfles, G. (1973). *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Editorial Labor.

Dubuffet, J. (2004). *Biografía a paso de carga*. Madrid: Síntesis.

Dubuffet, J. (2011). *Asfixiante cultura*. Jaén: Ediciones del Lunar.

- Duncum, P. (2001). "Visual Cultura: Developments, Definitions and Directions for Art Education", *Studies in Art Education*, 42 (2), pp.101-112.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- Eco, U. (2002). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
- Edwards, B. (1984). *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Madrid: Blume.
- Edwards, B. (2010). *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Urano.
- Efland, A. D. / Kerry, F. / Stuhr, P. (1996): *Postmodern art education: an approach to curriculum*, Reston: VA: NAEA.
- Efland, A. D. (2002). *Una historia de la educación del arte*. Barcelona: Paidós.
- Efland, A. D. / Kerry, F. / Stuhr, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.
- Eisner, E. (2000). *Educación la visión artística*. Barcelona: Paidós.
- Eisner, E. (2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.
- El arte del siglo XX*. (1999). Madrid: Debate.
- Elliott, J. (2000). *La investigación-acción en educación*. Madrid : Morata.
- Emmerling, L. (2003). *Jean-Michel Basquiat*. Madrid: Taschen.
- Escif. (2010, 8 de enero): ¿Qué piensa un artista urbano acerca de sus propias 'intervenciones murales'?, en *Arts*, 8,3.
- Esquinas, F. (2011) .El valor formativo de las enseñanzas artísticas y su perspectiva de futuro. En Esquinas, F. y Sánchez Zarco, M., (Coords.), *Dibujo: Artes plásticas y visuales. Complementos de formación disciplinar*. Vol. 1 (pp. 45-63). Barcelona: Formación del profesorado. Educación Secundaria. Ministerio de Educación- Graó.
- Esquinas, F. (2011). Enseñanza y aprendizaje de los lenguajes audiovisuales y multimedia en educación secundaria. En Esquinas, F. y Sánchez Zarco, M., (Coords.), *Dibujo: Artes plásticas y visuales. Complementos de formación disciplinar*. Vol II (pp. 69-90). Barcelona: Formación del profesorado. Educación Secundaria. Ministerio de Educación-Graó.
- Falk, J. y Dierking, L. (2000): *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek, Ca. Alta Mira Press.
- Fanés, F. (2007). *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró (1919-1934)*. Madrid: Alianza.
- Feixa, C., Costa, C. y Pallarés, J. (eds.). *Movimientos juveniles en la Península Ibérica. Graffitis, grifotas, okupas*. Barcelona: Ariel.
- Fernández, J. J. (2006). *La piel de Barcelona*. Barcelona: Glénat
- Fernández Villalvilla, A., Fontal, O. y Calaf, R. (2003). Aprender Arte en la escuela: el Humanities Project guía la experiencia con escolares de 8-10 años. En Calaf Masachs, Roser (Coord.), *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio* (pp. 19-48). Gijón: Trea.

Figueroa- Saavedra, F. (2004). *El graffiti universitario*. Madrid: Talasa.

Figueroa-Saavedra, F. (2004, Mayo). Graffitismo. *Lápiz*. 203, 60-73.

Figueroa-Saavedra, F. (2006). *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Madrid: Minotauro.

Figueroa-Saavedra, F. (2012). Introducción: Getting Up: Cuando los túneles de la memoria rebosan color. En Castleman, C., *Getting Up/Hacerse ver. El graffiti metropolitano en Nueva York* . Madrid: Capitán Swing.

Figueroa-Saavedra, F. y Gálvez, F. (2002): *Madrid Graffiti 1982-1995*. Málaga.: Megamultimedia.

Figueroa, F. y Gálvez, F. (2005). *Entrevistas*. Obtenido el 22 de marzo de 2005, de www.positivos.com/?entrevistas_fernandof

Fischer, E. (1975). *La necesidad del arte*. Barcelona: Península

Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

Fontal Merillas, O. (2003). Aprender en Internet: comprensión y valoración del patrimonio del siglo XX. En Calaf, R. (Coord.), *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio* (pp.138-170). Gijón: Trea

Fontal Merillas, O. (2003). Enseñar y aprender patrimonio en el museo. En Calaf, R. (coord.), *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio* (pp.49-78). Gijón: Trea.

Freedman, K. (2002, abril). Cultura visual e identidad. *Cuadernos de Pedagogía*. 312, 59-61.

Freeland, C. (2010). *Pero ¿esto es arte?* Madrid: Cátedra.

Fundación Joan Miro (2003). *Departamento Educativo*. Obtenido el 22 de agosto de 2003: education@bcnfmjmiro.es

Ganz, N. (2004). *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona: Gustavo Gili

García Blanco, A. (1988). *Didáctica del Museo. El descubrimiento de los objetos*. Madrid: De la Torre.

García Leal, J. (2002). *Filosofía del arte*. Madrid: Síntesis

García Sáenz de Urituri, R. (2011, 27 de enero). La insolencia anónima de Banksy. *Información, Arte y letras*, pp. 12-13.

García-Sípido, A. (1997). *El carácter disciplinar de la educación plástica y visual*. Madrid: UNED

García-Sípido, A. (1999). *Educación la mirada. Propuesta de una dimensión visual en el conocimiento del entorno*. Madrid: UNED.

García-Sípido, A. (2003). *Definición curricular en el área de Plástica*. Madrid. Apuntes Curso Doctorado. UNED.

García Villarán, A. (2011). *El maestro escarabajo. Ideas para una nueva pedagogía de las artes plásticas del siglo XXI*. Sevilla: Cangrejo Pistolero.

Garí, J. (1995). *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: Fundesco.

- Garner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- Gauguin, P. (2012). *Antes y después*. Barcelona: Nortedur.
- Gavin, F. (2008). *Creatividad en la calle. Nuevo arte underground*. Barcelona: Blume.
- Gil, P. (2004, 9 de abril). Artistas del spray. *La Luna*. 264, pp. 3-5.
- Gil Ameijeiras, M. T. (1994). *I Jornades sobre Historia de l'Educació Artística*. Barcelona: Facultat de Belles Arts.
- Gimferrer, P. (1974). *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*. Barcelona: La Polígrafa.
- Gimón, P. (2003, 14 de marzo). Galería urbana. *El País de las tentaciones*, pp.20-23.
- GIMUPAI (2008). El arte contemporáneo como recurso en la Educación Artística. En Antúnez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (Eds.), *El arte contemporáneo en la Educación Artística*. (pp. 1-12), Madrid: Eneida.
- González Romero, D. (2008): *Urban Art Book*. Catálogo. Pluralform. Madrid.
- Graeme Chaelmers, F. (2003). *Arte, educación y diversidad cultural*. Barcelona: Paidós.
- Gruner, S. (1979). La expresión plástica en psicopedagogía. En *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogía V* (pp.229-236). Madrid: Sedmay
- Guasch, A.M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Guillén, E. (2007). *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Guimón, J. (2003). *Mecanismos psico-biológicos de la creatividad artística*. Bilbao: Desclee.
- Gutiérrez, R. (1998). *La estética del espacio escolar*. Barcelona: Oikus-Tau.
- Gutiérrez Párraga, T. (2008). La necesidad pedagógica del arte moderno. En Antúnez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (Eds.), *El arte contemporáneo en la Educación Artística* (pp. 15-24). Madrid: Eneida.
- Hampshire, M. y Stphenson, K. (2008): *Signos y símbolos*. Barcelona: Electa.
- Hendeikson, J. (2001). *Roy Lichtenstein*. Madrid: Taschen.
- Hernández, F. (1997). *Educación y cultura visual*. Barcelona: MCEP.
- Hernández, F. (2003). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro.
- Hernández León, J. M. (2008): *Hans Hartung esencial*. Catálogo. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Hernández Pérez, M. S. (2009): Graffiti murales en Alicante. Un patrimonio a conservar. En *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*. (pp.11-21). MARQ.
- Hooper-Greenhill, E. (1998). *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea.
- Huerta, R. y De la Calle, R. (2007). *Espacios estimulantes. Museos y educación artística*. Valencia: PUV.
- Juanola, R. (1992). Reforma educativa y educación artística. *Cuadernos de Pedagogía*. 208.

- Juanola, R. y Calbó, M. (2002, abril). Qué ocurre después del modelo de Eisner. *Cuadernos de Pedagogía*. 312, 72-73.
- Kaiser, F-W. (2008): *Hans Hartung esencial*. Catálogo. Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- Kindersley, D. (2008). *Signos y símbolos. Guía ilustrada de su origen y significado*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Kolosa, A. (2009). *Keith Haring 1958-1990. Una vida para el arte*. Madrid: Taschen.
- Langer, E. J. (2006). *La creatividad consciente*. Barcelona: Paidós.
- Lazotti, L. (1981): *Comunicación visual y escuela. Aspectos psicopedagógicos del lenguaje visual*. Gustavo Gili (1984). Barcelona.
- Lazotti, L. (1983): *Educación plástica y visual. El lenguaje visual*. M. E. C. Mare Nostrum (1994). Madrid.
- Lazotti, L. (1987): *Leggere L'Arte. Una proposta di Analisi Testuale*. Franco Angeli Libri. Milano.
- Leif, J. (1992). *Tiempo libre y tiempo para uno mismo. Un reto educativo y cultural*. Madrid: Narcea.
- León, A. (1990). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.
- Llull, J. (2001). *Teoría y práctica de la educación en el tiempo libre*. Madrid: CCS.
- Llorens, J. (2003, 16 de junio)). Por los suelos. *La Verdad*, p. 8.
- Llorens, J. (2009). La piel de las ciudades. En J. Ortuño (Ed.), *Muros vivos. Una re-creación fotográfica del graffiti* (p. 7). Elche: José Ortuño.
- Llorens, J. (2012). Grafiti. Testimoni i didáctica. *La Rella. Anuari de l'Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó*, 25, 187-206. País Valencià.
- López Fernández-Cao, M. (2007). Las fronteras: aproximación cartográfica a la educación artística. En Calaf, R., Fontal, O. y Valle, R. E. (Coords.), *Museos de Arte y Educación: construir patrimonios desde la diversidad* (pp. 291-303). Gijón: Trea.
- López Fuentetaja, A M^a y Castro Masó, A. (2007). *Adolescencia. Límites imprecisos*. Madrid: Alianza.
- López López, J.R. y López Soler, C. (2008). *Conducta antisocial y delictiva en la adolescencia*. Universidad de Murcia.
- Lowenfeld, V. (1973): *El niño y su arte*. Buenos Aires: Kapeluz.
- Lowenfeld, V. y Lambert Brittain, W. (1978): *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Kapelusz
- Lowenfeld, V. y Lambert Brittain, W. (2008). *Desarrollo de la capacidad intelectual y creativa*. Madrid: Síntesis
- Lyotard, J. F. (2000): *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

- Machado País, J. (2002). Praxes, graffitis, hip hop. Movimientos y estilos juveniles en Portugal. En Feixa, C., Costa, C. y Pallarés, J. (Eds.), *Movimientos juveniles en la Península Ibérica*. (pp. 13-33). Barcelona: Ariel.
- Machón, A. (2009). *Los dibujos de los niños*. Madrid: Cátedra.
- Mae Barbosa, A. (2006). Las Escuelas de Pintura al Aire Libre de Méjico, expresión y cultura. En López Fernández-Cao, M. (Coordinadora), *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social* (pp. 363-374). Madrid: Fundamentos.
- Maeso, F. (1996). *La situación actual de la educación artística en la enseñanza secundaria de la comunidad autónoma andaluza. Análisis cualitativo de los conocimientos conceptuales y procedimentales de los alumnos y alumnas*. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Granada.
- Maeso Rubio, F. (2003). El arte de construir el conocimiento artístico. El diseño curricular de Educación Artística en la escuela primaria. En Marín, R. (Coord.), *Didáctica de la Educación Artística para Primaria* (pp. 229-271). Madrid: Pearson.
- Mailer, N. y Naar, J. (2010). *La fe del graffiti*. Zaragoza: 451 Editores.
- Marangoni, M. (2002). *Para saber ver cómo se mira una obra de arte*. Madrid: Espasa Calpe.
- María Rubio, O. (2008). La magia de las paredes. *Brassaí. Graffiti (1930-1958)*, (pp. 13-17) Catálogo. Madrid: Círculo de Bellas
- Marina, J. A. y Mingote, A. (2010). *Pequeña Historia de la Pintura*. Madrid: Espasa.
- Marín Viadel, R. (2000). Didáctica de la Expresión Plástica o Educación Artística. En Rico, L. y Madrid, D. (Eds.), *Fundamentos didácticos de las áreas curriculares* (pp.153-207). Madrid: Síntesis
- Marín Viadel., R. (2002, abril). Todos los significados de todas las imágenes. De la plástica a la cultura visual y más allá. *Cuadernos de Pedagogía*. 312, 49-51.
- Marín Viadel, R (2003): *Didáctica de la Educación Artística para Primaria* (Coordinador). Madrid: Pearson.
- Marín Viadel, R. (2011): *Infancia, Mercado y Educación Artística*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- Marín Viadel, R. y Roldán, J. (2012). *Metodologías artísticas de Investigación en educación*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- Marlet, J. (2004, agosto). Graffitis, de la calle a la red. *Descubrir el Arte*. 66, 52-56.
- Martinez Blasco, M. y T. (2000). Los profesores de pintura del Hort del Xocolater. En *Escuela de Pintura del Hort del Xocolater- 25 años*. (pp.5-6.). Catálogo. Elche: Caja de Ahorros de Mediterráneo.
- Martínez Vázquez de Parga, M. J. (2011). Enseñanza y aprendizaje de las técnicas artísticas en Educación Secundaria. En Esquinas, F. y Sánchez, M., *Didáctica del Dibujo: Artes plásticas y visuales*. Vol.II (pp. 49-67). Barcelona: Formación del Profesorado. Educación Secundaria. Ministerio de Educación- Graó.
- Mas, R. (2010). Bon vent i barca nova. Crónicas de un desertor del arte. En Silvestre, R. (Coord.), *Arte contemporáneo y público, ¿una relación imposible?* (pp.81-90) Universitat de València.
- Matthews, J. (2002). *El arte de la infancia y la adolescencia. La construcción del significado*. Barcelona: Paidós.

Mayer, M. (2011). Basquiat en la historia. En *Basquiat*. Catálogo. Barcelona: Museo de Brooklyn. Lunwerg.

Maykut, P. y Morehouse, R. (1999). *Investigación Cualitativa. Una guía práctica y filosófica*. Barcelona: Hurtado.

Medina Revilla, A. y Castillo Arredondo, S. (2003). *Metodologías para la realización de proyectos de investigación y tesis doctorales*. Madrid: Universitas.

Meglin, N. y Meglin, D. (2001). *El placer de dibujar. Libera la creatividad que llevas dentro*. Barcelona: Urano.

Méndez, J. (2005). *Graffiti*. Obtenido el 27 de octubre de 2005, de: www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia.

Merodio, I. (1987). *Expresión plástica en Secundaria*. Madrid: Narcea.

Merodio, M.I. (coord.). (1998). *Didáctica de las Artes plásticas. Formación de profesores de Educación Secundaria*. Instituto de ciencias, Universidad Complutense de Madrid.

Mingorance Estrada, A. C., Torres Martín, C. y Pareja Fernández de la Reguera, J. A. (2007). Dimensiones y capacidades del tiempo libre y ocio como ámbitos e instrumentos de educación. En Torres, C. y Pareja, J. A. (Coordinadores), *La educación no formal y diferenciada. Fundamentos didácticos y organizativos* (pp.68-103). Madrid: Editorial CCS.

Morales Artero, J.J. (2001). *La evaluación en el área de educación visual y plástica en la educación secundaria obligatoria*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Barcelona.

Muñoz Goulin, J. (2000). *El Arte contemporáneo*. Madrid: Acento.

Muñoz Ibáñez, M. (1981). *La pintura contemporánea del País Valenciano (1900-1980)*. Valencia: Prometeo.

Murua, K. (2007). *Del interés del arte por otras cosas*. Castellón: Ellago.

Nuere, S. (2011). Diseño y elementos básicos del currículo de Educación plástica y visual. En Esquinas, F. y Sánchez, M. (Coords), *Dibujo: Artes plásticas y visuales. Complementos de formación disciplinar*. Vol. I (pp. 65-77). Barcelona: Formación del profesorado. Educación Secundaria. Ministerio de Educación-Graó.

Nuere, S. (2011). La organización del aula: espacio de interacción y comunicación. En Esquinas, F. y Sánchez, M. (Coords), *Didáctica del Dibujo: artes plásticas y visuales. Complementos de formación disciplinar*. Vol.II.(pp.27-47). Barcelona: Formación del Profesorado. Educación Secundaria. Ministerio de Educación-Graó.

Pallarés, J. (2008). Subculturas urbanas en el aula: una necesaria perversión. En Antúnez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (Eds.), *El arte contemporáneo en la educación artística* (pp.91-94). Madrid: Eneida.

Parredo, F. (2011). Del juego del arte al arte del juego. En Esquinas, F. y Sánchez, M. (Coords.), *Dibujo: Artes plásticas y visuales. Investigación, innovación y buenas prácticas*. Vol. III (pp. 9-33). Barcelona: Formación del profesorado. Educación Secundaria. Ministerio de Educación-Graó.

Parsons, M. J. (2002). *Cómo entendemos el arte*. Barcelona: Paidós.

Pereira, S. (2005). *Graffiti*. Francia: Fitway.

- Pérez-Reverte, A. (2013). *El francotirador paciente*. Madrid: Alfagara.
- Piaget, J. (1977): *Psicología de la inteligencia*. Buenos Aires: Editorial Psique.
- Pijaudier-Cabot, J. (2007). El Art Brut, ¿un arte moderno europeo? En Fauchereau, S. (Ed.), *En torno al Art Brut* (pp. 41-66). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Ponce de León, A. (1998). *Tiempo libre y rendimiento académico*. Servicio de Publicaciones. Universidad de La Rioja.
- Pradel, J. L. y Marín Anglada, M. (2008). *Arte contemporáneo (últimas tendencias)*. Barcelona: Larousse.
- Ramírez, J. A. (2009). *El objeto y el aura (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal
- Ramírez, J.A. (ed.) (2010). *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra
- Ramírez, J. A. y Carrillo, J. (2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Read, H. (1999): *Educación por el arte*. Barcelona: Paidós.
- Renart Escalart, L. (1994). *Graffiti*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de Cultura Popular Canaria. Idea.
- Riestra, B. (2002, 13 de octubre). Pintadas, la ley de la calle. *El Semanal*, 36-38
- Riout, D. (1990). *Le libre du graffiti* París: Editions Alternatives.
- Rodríguez, T. M. (2005, 21 de mayo). Pintadas por encargo. *Los sábados de ABC*, pp.82-83
- Rodríguez Gómez G.; Gil Flores, J.; García Giménez, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Aljibe.
- Rhodes, C. (2002). *Outsider Art. Alternativas espontáneas*. Barcelona: Destino.
- Rothko, M. (2004). *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Madrid: Síntesis.
- Rovira Sánchez, A. (2003). *Las quimeras del arte*. Alcoy: Marfil.
- Rubio, J. (2005). Montana Colors. En *Alergia* (p. 164). Barcelona: Spray Planet.
- Ruiz Millet, J. (2003). *Scenes, graffiti in Barcelona*. Barcelona: Index Book
- Ruiz de Samaniego, A. (2004). *La inflexión posmoderna: los márgenes de la posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Sáinz, A. (2003). *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*. Madrid: Eneida.
- Sánchez Zarco, M. (2011). La programación didáctica en la enseñanza del Dibujo: Artes plásticas y visuales. En Esquinas, F. y Sánchez Zarco, M. (Coords.), *Dibujo: Artes plásticas y visuales. Complementos de formación disciplinar*. Vol. I.(pp. 101-127). Barcelona: Formación del profesorado. Educación Secundaria. Ministerio de Educación-Graó.
- Santos García Felguera, M. (1989). *El arte después de Auschwitz*. Madrid: Historia 16.
- Sanz, J. L. (1996). *El libro de la imagen* Madrid: Alianza.

Schiller, M. y S. (2013). Introducción. Wooster Collective. En Carlsson B. y Louie, H., *Street Art. Recetario de técnicas y materiales de arte urbano*. (p. 9). Barcelona: Gustavo Gili.

Scholz, A. (2003). *Scenes, Graffiti in Barcelona*. Barcelona: Index Book.

Schultz-Möller, R. (2009). Archivo. En Butín, H. (Ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo* (pp.14-17). Madrid: Abada Editores.

Sevillano, E. (2004, julio). Urban Art. *El País de las tentaciones*, 23

Soriano, R. (2008). *Cómo se escribe una tesis. Guía práctica para estudiantes e investigadores*. Córdoba: Berenice.

Soto, P. (2005). Francisco Reyes "El graffiti es una forma de gritar." Obtenido el 26 de octubre de 2005, de: www.ucm.es/info/arte20/documentos/franciscoreyes.htm

Stahl, J. (2009). *Street Art*. Art Pocket. H. F. Hullmann.

Stake, R. (2005). *Investigación con estudio de casos* Madrid: Morata.

Stern, A. (2008). *Del dibujo infantil a la Semiología de la Expresión*. Valencia: Carena.

Storey, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro.

Suárez, M. (2011). *Los nombres esenciales del arte urbano y del graffiti español*. Barcelona: Lunwerg.

Tàpies, A. (1971). *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel.

Tàpies, A. (1989). *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Murcia: Colección de Arquitectura, 22.

Tàpies, A. (1991): "Pintades y graffiti" (Extracte d'un text publicat anteriorment a Tàpies, Antoni. Per un art modern i progresista, Ed. Empúries. Barcelona, 1985), en Cano. G. y Rabuñal, A., *Barcelona murs* (pp. 9-14). Ajuntament de Barcelona.

Thomas, K. (1978). *Diccionario del arte actual*. Barcelona: Labor.

Torres Martín, C. (2007). Conceptualización y caracterización de la educación no formal. En Torres Martín, C., Pareja Fernández de la Reguera, J. A. (Coords.), *La educación no formal y diferenciada. Fundamentos didácticos y organizativos* (pp. 11-38). Madrid: Editorial CCS

Torres Rodríguez, I. (2009). *Hacia la madurez de la modernidad*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Touriñán, J. (1983). Análisis teórico del carácter "formal", "no formal" e "informal" de la educación. *Papers d'Educació*, 1, pp. 105-127.

Trilla, J. (1985). *La educación fuera de la escuela*. Barcelona: Planeta.

Trilla, J. (1998). *La educación fuera de la escuela. Ámbitos no formales y educación social*. Barcelona: Ariel.

Turner, E. (2008). El arte outsider nos lleva a lugares lejanos. En *Outsider. Arte fuera de serie* (pp. 12-13). Catálogo. Madrid: Eneida.

Uberquoi, M. C. (2004). *¿El arte a la deriva?* Barcelona: Debolsillo.

Vázquez Montalbán, M. (1991). On són els futuristes, els tambors i els poetes? En Cano, G. y Rabañal, A., *Barcelona murs* (pp. 35-38). Ajuntament de Barcelona.

Vecchi, V. (2013). *Arte y creatividad en Reggio Emilia. El papel de los talleres y sus posibilidades en educación infantil*. Madrid: Morata.

Vitta, M. (2003). *El sistema de las imágenes*. Barcelona: Paidós.

Walker, J. A. y Chaplin, S. (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro.

Webel, S. (2008). Jean Dubuffet o el lenguaje de los muros. En *Jean Dubuffet o el idioma de los muros* (pp.13-18). Catálogo. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Wilson, B., Hurwitz, A. y Wilson, M. (2004). *La enseñanza del dibujo a partir del arte*. Barcelona: Paidós





8

Anexos

Las colecciones y archivos de artistas no obedecen a ninguna demanda social y oficial de colecciones. Los artistas coleccionan y archivan según les indican ciertos aspectos de su profesión: se concentran en ámbitos y objetos que despiertan su curiosidad, que les fascinan o que son los adecuados a las tareas de “investigación” que ellos mismos se proponen. (Schultz-Möller, 2009, p. 14).

La creación del arte outsider tiene lugar en un lugar misterioso, lejos de las corrientes principales del arte contemporáneo. No obstante, a medida que el mundo artístico, sobre todo en el caso del arte contemporáneo, ha ido aumentando su diversidad, el arte outsider ha ido ganando su lugar dentro de las principales esferas de discusión, hasta el punto de que algunos críticos importantes han llegado a decir que el trabajo de artistas profesionales muestra ciertas cualidades de “outsider”. (Turner, 2008, p.12).

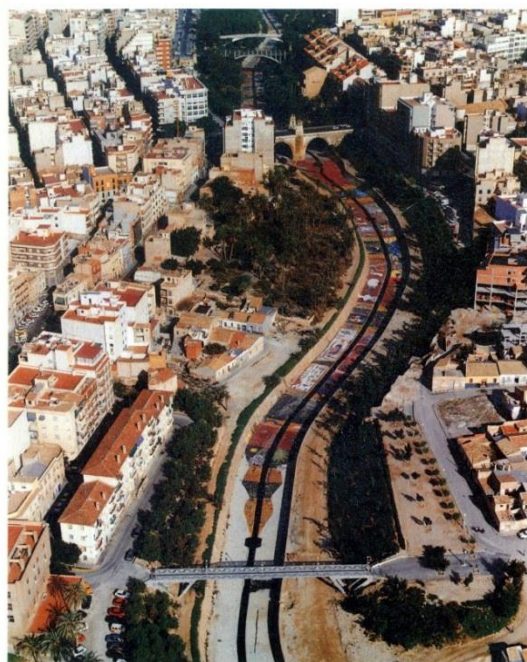
Los 17 anexos que acompañan este trabajo son documentos o recopilaciones de crónicas compartidas que de alguna manera transmiten los precedentes de este viaje, las herramientas diseñadas para las exploraciones y el estado en que se deja la cuestión.

Las tres imágenes últimas (Anexo 17) son representación simbólica del nuevo asentamiento selvático en el que continuaré trabajando los próximos años.

Anexo 1



PROYECTO VÍBORA
KUNST FOR LIVET
ART PER LA VIDA
ESBART ZERO



Mural més gran del món. - Rècord Guinness.
(1,2 Km. x 6'8 mts.)

Anexo 2

FICHA DE OBSERVACIÓN DEL ARTE DE LA CALLE

- **ANÁLISIS COMPARATIVO N°:**
- **NOMBRE:**
- **EDAD:**
- **NIVEL ESO:**
- **BACHILERATO:**
- **OTROS:**
- **CURSO:**
- **FECHA:**

PARECE UN...

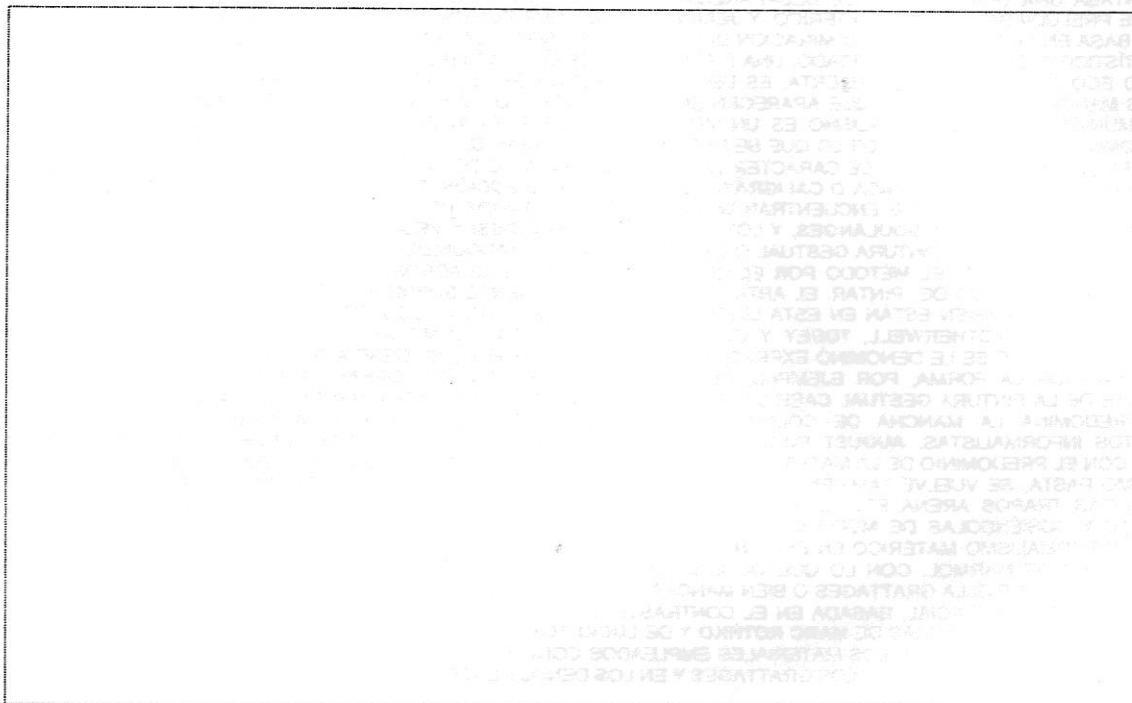
BUSCA O ENCUENTRA EN CUALQUIER PARED O SUPERFICIE UN GRAFFITI O INTERVENCIÓN URBANA INTERESANTE. **ACUÉRDATE** DE TUS CONOCIMIENTOS DE PLÁSTICA Y VISUAL. **HAZLE UNA FOTO Y PÉGALA** EN EL RECUADRO. **MARCA** LA TIPOLOGÍA EN QUE ENCUADRARÍAS ESE GRAFFITI: ☐ INFANTIL ☐ PORNO ESCATOLÓGICO ☐ OPINIÓN O PENSAMIENTO ☐ DEVOCIONAL O CONFESIONAL ☐ RITUAL O MÁGICO ☐ INFORMATIVO ☐ DE ESCARNIO Y ESCARMIENTO ☐ DE RECUERDO U HOMENAJE ☐ AMOROSO ☐ LABORAL ☐ DELICTIVO ☐ CARCELARIO O RECLUSIVO ☐ DE MINORÍAS ÉTNICAS ☐ HOMOSEXUAL ☐ MENDICANTE ☐ PSICOPATOLÓGICO ☐ PARANORMAL ☐ SOCIAL ☐ POLÍTICO ☐ PUBLICITARIO O COMERCIAL ☐ ESTUDIANTEL ☐ ARTÍSTICO ☐ GRAFFITI DE FIRMA (AUTÓCTONO) ☐ GRAFFITI DE FIRMA (HIP-HOP) ☐ TAG (FIRMA) ☐ TAG CON OUTLINE (FIRMA CON BORDE) ☐ BUBBLE LETTERS (LETRAS POMPA) ☐ TROW UPS (VOMITADOS O POTAS) ☐ PLATA ☐ BLOCK LETTERS (SIMILARES A RÓTULOS) ☐ WILD STYLE (ESTILO SALVAJE) ☐ MODEL PASTEL (ESTILO 3D) ☐ DIRTY (ESTILO BASURA) ☐ GRAFFITI ORGÁNICO ☐ CHARACTERS (PERSONAJES) ☐ ICONOS (MÁS ESQUEMÁTICOS) ☐ GRAFFITI ABSTRACTO ☐ NUEVAS TENDENCIAS (POSGRAFFITI) ☐ STENCIL (PLANTILLAS) ☐ CITY TEXTURES (TEXTURAS DE LA CIUDAD) ☐ STICKERS (PEGATINAS) ☐ WONDERLAND (INTERVENCIONES MARAVILLOSAS) ☐ LOGOS (MARCAS VERBALES) ☐ STREETARAMA (MURALES EN LA CALLE) ☐ TRAFIC SIGNS (SEÑALES DE TRÁFICO). **DESCRIBE** MATERIALES Y TÉCNICAS ESPECÍFICAS DESCUBIERTAS EN LA PARED DE TU ELECCIÓN (COLLAGE, DECOLLAGE, ESGRAFIADO, GRATTAGE, OBJET TROUVÉ). **ANALIZA Y COMPARA** EL FRAGMENTO FOTOGRAFIADO POR TI CON LA OBRA DE ALGUNOS DE LOS PROTAGONISTAS DE LAS SEGUNDAS VANGUARDIAS: EL ARTE DESDE 1945. **RELACIONA Y DESCUBRE** SIMILITUDES Y COINCIDENCIAS. **CONSULTA** NUESTRA "FICHA DE OBSERVACIÓN DEL ARTE DE LOS MUSEOS". **BAUTIZA** TU FOTO CON EL ALIAS QUE MÁS LE VAYA. POR EJEMPLO, UN "TAPIES", UN "VEDOVA", ETCÉTERA. **REFIERE Y DEFINE** TUS CONOCIMIENTOS DE PLÁSTICA Y VISUAL CONSIDERADOS: MEDIO, FORMA, ESTILO, SOPORTE Y ELEMENTOS GRÁFICOS, SIGNOS, TEXTURAS, COLOR, SINTAXIS DE LOS ELEMENTOS GRÁFICOS, COMPOSICIÓN, RITMO, CLAROSCURO, PERSPECTIVA, ETCÉTERA. **GASTA** EL PAPEL QUE NECESITES Y LOS UNES CON UN CLIP A ESTA FICHA. **GLOSARIO DE TÉRMINOS** AL DORSO.

GRAFFITI. DIBUJO, PINTADA, INSCRIPCIÓN O LETRERO REALIZADO EN LAS PAREDES DE UN LUGAR URBANO PÚBLICO. A MENUDO POSEEN UN SIGNIFICADO OBSCENO, SATÍRICO O DE PROTESTA, EN RELACIÓN A ASUNTOS POLÍTICOS O SOCIALES; O BIEN PUEDEN EXPRESAR SENTIMIENTOS, FECHAS, ETC. TANTO FOTÓGRAFOS COMO PINTORES SE HAN INTERESADO POR EL TEMA, COMO EN EL CASO DE DUBUFFET, O BRASSAI, QUIEN RECOGIÓ EN SU LIBRO "GRAFFITI" DE 1960 LOS DIBUJOS DE LAS CALLES DE PARÍS. EN LA DÉCADA DE 1970 SURGIÓ EN ESTADOS UNIDOS UN GRAN INTERÉS POR ESTAS MANIFESTACIONES CULTURALES DE LAS CAPAS MÁS DESPROTEGIDAS DE LA SOCIEDAD. DESDE 1985, APROXIMADAMENTE, LOS GRAFFITI SON UN MEDIO DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA EMPLEADO POR UN GRUPO DE ARTISTAS ESTADOUNIDENSES QUE LOS PRÁCTICAN SOBRE CUALQUIER ESPACIO LIBRE Y LISO COMO LAS PAREDES DEL METRO, DE EDIFICIOS, DE LUNAS DE ESCAPARATE, ETC., Y QUE REALIZAN CON AEROSOL O ROTULADOR. EL DESARROLLO EN EUROPA FUE POSTERIOR. **INFANTIL.** DIBUJOS VARIOS, FRASES, NOMBRES, ETCÉTERA EN ÁMBITOS ESCOLARES (PUPITRES, LIBROS DE TEXTO, ETC.), EN EL HOGAR (SUELOS, PAREDES, MUEBLES, ETC.) O EN LA CALLE (ACERAS, MUROS, MOBILIARIO URBANO, ETC.). **PORNO-ESCATOLÓGICO.** GIRA EN TORNO A LA TEMÁTICA GENITAL Y EXCREMENTAL. SU UBICACIÓN ES FRECUENTE EN SERVICIOS PÚBLICOS, PERO PUEDE HALLARSE EN CENTROS ESCOLARES O EN LA CALLE. **DE OPINIÓN O PENSAMIENTO.** DE TEMÁTICA VARIADA, SE VINCULA A LO LITERARIO, FILOSÓFICO, HEDONISTA O HUMORÍSTICO. **DEVOCIONAL O CONFESIONAL.** TIENE POR OBJETO CELEBRAR ALGUNA FESTIVIDAD RELIGIOSA O CONSTITUIRSE EN UN EJERCICIO DE SIMBOLIZACIÓN, UN ACTO DE FE, UNA PETICIÓN O UNA ACCIÓN DE GRACIAS HACIA LO DIVINO DESDE UNA INICIATIVA PERSONAL O COLECTIVA. **RITUAL O MÁGICO.** SU TRAZADO FORMA PARTE DE UNA ACCIÓN RITUAL EN UN CONTEXTO RELIGIOSO O ESPIRITUAL. TIENE COMO OBJETO LA INTERVENCIÓN MÁGICA SOBRE EL MEDIO Y LOS SERES VIVOS. **INFORMATIVO.** MENSAJES QUE TIENEN POR OBJETO INFORMAR AL EXTRAÑO CON OBJETO DE PREVENIR UN COMPORTAMIENTO PERJUDICIAL PARA LOS INTERESES DE LOS MORADORES DE UNA VIVIENDA O LOS PROPIETARIOS DE UNA FINCA. TAMBIÉN INTEGRA CUALQUIER ESCRITO DE SEÑALIZACIÓN. **DE ESCARNIO O ESCARMIENTO.** GENERALMENTE SE REALIZA EN LA FACHADA DE LA VIVIENDA DE ALGÚN PARTICULAR, A MODO DE DENUNCIA PÚBLICA Y ANÓNIMA, ACUSÁNDOLE DE CHIVATO, LADRÓN, SINVERGUENZA, ETC. TAMBIÉN PUEDE DIRIGIRSE CONTRA GRUPOS O INSTITUCIONES. **DE RECUERDO U HOMENAJE.** SE EJECUTAN PARA CELEBRAR UN ACONTECIMIENTO CRÍTICO, FELIZ O LAMENTABLE, CON LA CLARA INTENCIÓN DE COMPARTIR EL SENTIMIENTO QUE SUSCITA CON AQUELLOS QUE LO VEAN. POR EJEMPLO, VÍTORES, MEMORIALES, HOMENAJES A HÉROES SOCIALES, ÍDOLOS CULTURALES, ETC. **AMOROSO.** SE REALIZA POR MOTIVOS AFECTIVOS, GENERALMENTE CON UN SENTIDO DECLARATORIO, COMO LLAMADA A OTRA PERSONA, SELLADO DE UNIÓN O COMO SEÑAL DE RUPTURA, POR LO COMÚN ENTRE UNA PAREJA. **LABORAL.** EMINENTEMENTE PRESENTA UN CARÁCTER UTILITARISTA. PUEDE TRATARSE DE MARCAS INCISAS O PINTADAS, REALIZADAS PARA ORGANIZAR EL TRABAJO. ES MUY CARACTERÍSTICO DE LAS LABORES DE CONSTRUCCIÓN U ORDENACIÓN Y MANTENIMIENTO URBANO, INCLUSO DE LAS REPRESENTACIONES TEATRALES O LAS INVESTIGACIONES POLICIALES EN LA CALLE (MARCAS DE POSICIÓN O SITUACIÓN). **DELICTIVO.** MARCAS REALIZADAS POR DELINCUENTES PARA INFORMARSE, DARSE AVISOS A MODO DE CONTRASEÑA O COMO MARCAS DE AUTOR. ESTAS MARCAS CONSISTEN EN ADEREZOS CONSCIENTES CON QUE ALGUNOS DELINCUENTES O CRIMINALES ACOMPAÑAN SUS ASALTOS O ACTUACIONES (DIBUJOS, SIGNOS, FIRMAS, PALABRAS O FRASES INCISAS O PINTADAS) EN EL LUGAR DE LOS HECHOS, INCLUSO SOBRE SUS VÍCTIMAS. **CARCELARIO Y RECLUSIVO.** ESTE TIPO ENLOBA A TODO TIPO DE ENCLAUSTRAMIENTO VOLUNTARIO O INVOLUNTARIO (CÁRCEL, CUARTEL, MONASTERIO, ETC.). SU GRAFFITI BÁSICAMENTE PRESENTA UN FUERTE COMPONENTE EVASIVO O DE REAFIRMACIÓN, CON UNA FUNCIÓN EQUILIBRADORA PSÍQUICAMENTE. **DE MINORÍAS ÉTNICAS.** EN OCASIONES, DADAS LAS DIFICULTADES SOCIOAMBIENTALES A LO LARGO DE LA HISTORIA PARA EL DESARROLLO DE CIERTAS MINORÍAS ÉTNICAS, ÉSTAS SE SIRVEN DEL GRAFFITI COMO MEDIO DE AUTOAFIRMACIÓN O ARTICULAN UN CRIPTOGRAFFITI COMO SISTEMA DE COMUNICACIÓN AUTÓNOMO, QUE SIRVA DE MECANISMO DE PROTECCIÓN FRENTE A LA PERSECUCIÓN U HOSTILIDAD SOCIAL DE LA CULTURA DOMINANTE. **HOMOSEXUAL.** SUS AUTORES SON GAYS, LESBIANAS U BISEXUALES. POR LO GENERAL SE TRATA DE EXPRESIONES DE REIVINDICACIÓN U ORGULLO, DE FÓRMULAS DE AUTOEXPLORACIÓN DE LA IDENTIDAD SEXUAL O DE MENSAJES DE CONTACTO. **MENDICANTE.** ENLOBA UNA AMPLIA GAMA DE MANIFESTACIONES QUE VAN DESDE LAS PINTADAS ESCRITURARIAS SOBRE PAVIMENTO O MURO PARA PEDIR, DE MODO ARGUMENTADO O NO, UNA LIMOSNA O AYUDA HASTA LAS REPRODUCCIONES DE PINTURAS REALIZADAS A TIZA EN ACERAS O LAS FIGURAS DE ARENA MODELADAS EN PLAYAS COMO RECLAMO DE CARIDAD O PROPINA. **PSICOPATOLÓGICO.** ES TODO AQUEL REALIZADO POR ENFERMOS MENTALES, APARTE DE QUE PUEDAN CLASIFICARSE EN OTROS TIPOS ATENDIENDO A SU CONTENIDO, CASOS DE AGRESIONES (CON AEROSOL, PUNZÓN, MARTILLO, ETC.) CON UN SIGNIFICADO CONCRETO CONTRA OBRAS DE ARTE EN ESPACIOS CERRADOS O ABIERTOS. **PARANORMAL.** SU AUTORÍA DIRECTA O INDIRECTA (POR MEDIO DE UN MEDIUM), ESTARÍA CULTURALMENTE ATRIBUIDA A AGENTES O CAUSAS SOBRENATURALES A TRAVÉS DE EXPLICACIONES QUE ALUDEN A ELEMENTOS IRRACIONALES. SE ENCUENTRA MUY ENCLAVADO EN UN CONTEXTO RELIGIOSO O PARAPSICOLÓGICO. **SOCIAL.** MEDIO DE EXPRESIÓN POPULAR POR EL QUE SE MANIFIESTA EL DESCONTENTO O LA SATISFACCIÓN DE PARTICULARES O COLECTIVOS (SINDICATOS, GRUPOS POLÍTICOS, CIUDADANOS, ETC.) ANTE DISTINTAS SITUACIONES SOCIALES (LABORALES, MORALES, REIVINDICACIÓN DE ESCOLARES, ETC.). ENCUADRARÍA TAMBIÉN LOS MURALES REALIZADOS POR ASOCIACIONES DE VECINOS, ASOCIACIONES CULTURALES, CENTROS ESCOLARES, ETC. **GRAFFITI ECOLÓGICO.** GRAFFITI FEMINISTA. GRAFFITI PACIFISTA. **POLÍTICO.** GRAFFITI FIRMADO POR UN GRUPO POLÍTICO O PARTICIPE DE UNA IDEOLOGÍA POLÍTICA. SE USA COMO MEDIO DE CONVOCATORIA O MOVILIZACIÓN, DE AFIRMACIÓN DE GRUPO O COMPROMISO PERSONAL, DE DENUNCIA, DE PROPAGANDA, ETC. **GRAFFITI ANARQUISTA.** GRAFFITI MARXISTA. GRAFFITI NACIONAL-REGIONALISTA. GRAFFITI ULTRADERECHISTA. **PUBLICITARIO O COMERCIAL.** ANUNCIAN UNA OPERACIÓN U OFERTA COMERCIAL (ALQUILER, VENTA, REBAJAS, ETC.) O PROMOCIONAN PUBLICITARIAMENTE UN ESTABLECIMIENTO O LOCAL, UN ACONTECIMIENTO, UN PRODUCTO, UNA MARCA, UN SERVICIO, ETC. **ARTÍSTICO.** SON OBRA DE ARTISTAS, EN FASE DE APRENDIZAJE O NO, PRINCIPALMENTE INTERESADOS EN LAS PECULIARIDADES SEMIÓTICAS DE ESTE MEDIO O EN EL ESPACIO PÚBLICO COMO MARCO DE COMUNICACIÓN, Y EN ALGUNOS CASOS, DESDE UNA PERSPECTIVA CONCEPTUAL. **ESTUDIANTIL.** ACOGE A TODO GRAFFITI LITERARIO, LÚDICO, DE PROTESTA ESTUDIANTIL NO SUSCRITO A NINGUNA TENDENCIA POLÍTICA, DECLARACIONES VARIADAS (CRÍTICAS A INSTITUCIONES, PROFESORES, COMPAÑEROS, ETC.), VÍTORES, ANOTACIONES EN CABINAS TELEFÓNICAS, ETC. IGUALMENTE, EN ESTE TIPO SE INCLUYEN LAS PINTADAS COMO LAS REALIZADAS A FAVOR DE LA PLATAFORMA 07 %, QUE NO FORMA PARTE DEL DISCURSO DE NINGÚN MOVIMIENTO POLÍTICO, SINO DE UNA PROTESTA SURGIDA DE ASOCIACIONES APOLÍTICAS, RELIGIOSAS Y LAICAS, Y DEL ENTORNO ESTUDIANTIL. **DE FIRMA.** ACOGE TANTO A LA VERTIENTE AUTÓCTONA DE FIRMAS COMO AL HIP HOP GRAFFITI. POR OTRA PARTE, EL TAGGING QUE ES PROPIO DE ESTA TIPOLOGÍA SE DISTINGUE POR EL ESTILO Y, SOBRE TODO, POR EL **GETTING-UP** DE LAS TRADICIONALES FIRMAS MEMORIALES, FRECUENTEMENTE ACOMPAÑADAS DE DATAS, QUE SE ENCLAVAN DENTRO DEL GRAFFITI ESTUDIANTIL. **HIP HOP.** CULTURA NACIDA EN NUEVA YORK DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS SESENTA EN LOS BARRIOS MARGINALES. POR EXTENSIÓN, SE DENOMINA ASÍ A TODAS LAS EXPRESIONES CULTURALES QUE IMPLICA Y QUE SE EXTIENDE POR TODO EL MUNDO, COMO EL **RAP**, EL **BREAK-DANCE** Y EL **GRAFFITI**. **TAG (FIRMA).** FIRMA PERSONAL DE UN ESCRITOR DE GRAFFITI. ACTO DE FIRMAR SOBRE CUALQUIER SUPERFICIE DE LA CIUDAD (TO TAG). LOS TAGS SON LA BASE DEL GRAFFITI Y NACEN CON ÉL A FINALES DE LOS SESENTA. **TAG CON OUTLINE (FIRMA CON BORDE).** CONSISTE EN UNA LÍNEA MÁS FINA QUE BORDEA LAS LETRAS MÁS GRUESAS DE UNA FIRMA, CON OTRO COLOR DIFERENTE. **BUBBLE LETTERS (LETRAS POMPA).** ESTILO DE LETRAS DE BURBUJA. ES EL PRIMER ESTILO NACIDO COMO TAL EN LA HISTORIA DEL GRAFFITI. COEXISTE ACTUALMENTE CON EL 3DSTYLE Y EL WILDSTYLE. SON LETRAS MÁS GRUESAS, REDONDEADAS Y SENCILLAS QUE CONSTAN DE COLOR DE RELLENO Y BORDE. ALGUNAS LLEVAN BRILLOS. **TROW UPS (VOMITADOS O POTAS).** COMO SU PROPIO NOMBRE INDICA, SE REFIERE A UNA VERSIÓN CHAPUCERA DE LAS LETRAS POMPA. SON LETRAS CON POCO DISEÑO, YA QUE SU FINALIDAD ES LA CANTIDAD Y NO LA CALIDAD, DE AHI QUE SE INTENTEN RELLENAR LAS LETRAS CON LA MENOR CANTIDAD DE PINTURA POSIBLE. **PLATA.** MODALIDAD DE PIEZA DE GRAFFITI. EMPLEA TONOS PLATEADOS CON EL FIN DE CONSEGUIR LA MÁXIMA VISIBILIDAD DESDE VÍAS RÁPIDAS DE TRÁNSITO (VÍAS DE FERROCARRIL Y AUTOPISTAS). **BLOC LETTERS (SIMILARES A RÓTULOS).** ESTE TIPO DE LETRAS PRESCINDEN DE UN DISEÑO COMPLEJO Y ORIGINAL. SON LETRAS MUY SIMPLES, GENERALMENTE GRUESAS Y CON RELLENOS SENCILLOS, LEGIBLES Y DE GRAN TAMAÑO. SU PRINCIPAL FUNCIÓN ES LA LEGIBILIDAD. **WILD STYLE (ESTILO SALVAJE).** ESTILO DE ELEMENTOS MUY PECULIARES (PUNTAS, TRIDENTES, SIERRAS, ETC.). MUY INTRINCADO. MÁXIMA EXPRESIÓN DE LA CRIFITICACIÓN GRÁFICA DEL GRAFFITI. **MODEL PASTEL (ESTILO 3D).** TRES DIMENSIONES. HACE ALUSIÓN A LA TRIDIMENSIONALIDAD EN GENERAL Y A UNO DE LOS ESTILOS PRIMIGENIOS EN LA COMPOSICIÓN DE LAS LETRAS DE GRAFFITI. SUELE CONSIDERARSE POSTERIOR AL ESTILO DE LETRAS POMPA. DESAPARECE LA LÍNEA EXTERIOR DANDO PASO A JUEGOS DE COLOR, A VECES EN LA MISMA GAMA CROMÁTICA Y OTRAS CON SIMPLES PLANOS DE COLOR Y FORMAS DETERMINADAS. **DIRTY (ESTILO BASURA).** SE BASA EN LA TRASGRESIÓN DE LOS ELEMENTOS FORMALES Y ESTÉTICOS DEL GRAFFITI, ES DECIR, DESDIBUJÁNDOLO, CREANDO FORMAS "INCORRECTAS", DEFORMIDADES, COLORES REPELENTES A PRIORI Y, EN DEFINITIVA, GENERANDO UN ESTILO SUCIO. **GRAFFITI ORGÁNICO.** EN ESTE ESTILO LAS LETRAS COBRAN UN CARÁCTER PROPIO ADOPTANDO FORMAS DE OBJETOS, FUSIONANDO ASÍ EL DIBUJO DE LETRAS TRADICIONALES EN EL GRAFFITI CON COMPLEMENTOS COMO PERSONAJES U OBJETOS. **CHARACTERS (PERSONAJES).** LOS PERSONAJES SURGIERON PARA ACOMPAÑAR A LAS LETRAS, PERO HOY EN DÍA SON MUCHOS LOS ESCRITORES QUE BASAN SU OBRA INTEGRAMENTE EN LA CREACIÓN DE PERSONAJES. ALGUNOS PROVIENEN DEL GRAFFITI GENUINO; OTROS DEL MUNDO DEL ARTE. **ICONOS (MÁS ESQUEMÁTICOS).** PODRÍAN CONSIDERARSE UNA DERIVACIÓN DE LOS PERSONAJES. SU FUNCIÓN ES LA DE LLAMAR LA ATENCIÓN. COMO RASGO ESENCIAL, UN ICONO SUELE SER MÁS ESQUEMÁTICO Y FÁCIL EN SU EJECUCIÓN. HAY QUIEN HA CONVERTIDO SU TROW-UP EN UN ICONO. **GRAFFITI ABSTRACTO.** SE PODRÍA CONSIDERAR COMO EL GRADO EXTREMO DE LA ESCALA DONDE EL GRAFFITI PIERDE YA SU IDENTIDAD. SI BIEN SIGUE REALIZÁNDOSE CON AEROSOL, EL ÚNICO RASGO QUE LE LIGA AL GRAFFITI ES SU UBICACIÓN O QUE EL AUTOR SEA UN ESCRITOR DE GRAFFITI. **STREET ART (POSTGRAFFITI).** COMO SU PROPIO NOMBRE INDICA, GLOBALIZA TODAS LAS INCURSIONES ARTÍSTICAS REALIZADAS EN EL PAISAJE URBANO Y ES UN DERIVADO DIRECTO DE LOS GRAFFITI DE NUEVA YORK. SE TRATA DE UNA NUEVA MANERA DE ENTENDER EL GRAFFITI INSPIRÁNDOSE EN LOS PROCESOS TOMADOS DE OTRAS TÉCNICAS. **STENCIL (PLANTILLAS).** PARA CREAR UNA PLANTILLA NECESITAMOS CUALQUIER MATERIAL RÍGIDO, COMO POR EJEMPLO LÁMINAS DE PLÁSTICO, CARTÓN, MADERA, ETC. UNA VEZ ELEGIDO EL MATERIAL SE PROCEDE A DIBUJAR O CALCAR EL MOTIVO CON EL QUE MÁS TARDE EL ARTISTA "BOMBARDEARÁ" TODA LA CIUDAD. **STICKERS (PEGATINAS).** EL STICK ART ES UNA DE LAS TÉCNICAS MÁS RÁPIDAS Y DISCRETAS, JUNTO CON EL STENCIL, DENTRO DEL APASIONANTE MUNDO DEL ARTE URBANO. PERO EL STICK ART NO ENLOBA SÓLO LAS TÍPICAS PEGATINAS, SINO A TODA AQUELLA OBRA DE ARTE QUE PUEDE SER PEGADA EN LA CALLE SOBRE CUALQUIER SUPERFICIE. **CITY TEXTURES (TEXTURAS DE LA CIUDAD).** LA CIUDAD OFRECE INFINIDAD DE TEXTURAS QUE SON FONDOS PERFECTOS PARA PLASMAR LA IMPRONTA QUE PERMANECERÁ ALLÍ A MERCED DE MIL AVATARES. TAMBIÉN EL DETERIORO DE LAS OBRAS, POR LAS INCMENENCIAS DEL TIEMPO Y EL AZAR, PROPORCIONARÁ IMÁGENES PRECIOSAS DE UNAS CALIDADES INESPERADAS QUE NOS RECUERDAN LAS OBRAS DE ARTE INFORMALISTAS O AL EXPRESIONISMO ABSTRACTO. **TRAFFIC SIGNS (SEÑALES DE TRÁFICO).** LAS SEÑALES DE TRÁFICO Y SEMÁFOROS SON EL LUGAR PREDILECTO DE LOS ARTISTAS URBANOS PARA PEGAR SUS STICKERS YA QUE SON MUY ACCESIBLES Y DE UN MODO U OTRO TODOS TENDEMOS A MIRARLAS. **LOGOS (MARCAS VERBALES).** ES LA COMBINACIÓN QUE FORMAN LAS LETRAS QUE COMPONEN EL NOMBRE. SE TRATA DE CREAR LOS LOGOS MÁS ESPECTACULARES POSIBLES. SIRVE DE MARCA DE FÁBRICA. **WONDERLAND (MARAVILLAS).** LAS GRANDES URBS OFRECEN INFINIDAD DE SOPORTES EN LOS QUE EL ARTISTA PUEDE CREAR SUS OBRAS TRANSFORMANDO EL MOBILIARIO Y LA ESCENA URBANA EN UN VERDADERO ESTALLIDO DE IDEAS Y MENSAJES LLENOS DE IRONÍA. **STREETARAMA (MURALES).** LOS GRANDES MURALES AYUDAN A QUE LOS CIUDADANOS CONTEMPLAN EL GRAFFITI COMO UN ACTO ARTÍSTICO Y NO VANDÁLICO. MUCHOS AYUNTAMIENTOS DESTINAN LUGARES CONCRETOS, EN ZONAS CÉNTRICAS DE LA CIUDAD, PARA QUE LOS ARTISTAS REALICEN SUS OBRAS. CADA AÑO SE CELEBRAN ENCUENTROS DE ARTISTAS DE GRAFFITI EN CASI TODAS LAS GRANDES CAPITALES DEL PLANETA.

Anexo 3

FICHA DE OBSERVACIÓN DEL ARTE DE LOS MUSEOS

- **ANÁLISIS COMPARATIVO N°:**
- **NOMBRE:**
- **EDAD:**
- **NIVEL ESO:**
- **BACHILERATO:**
- **OTROS:**
- **CURSO:**
- **FECHA:**



BUSCA EN CUALQUIER ENCICLOPEDIA, LIBRO DE ARTE, CATÁLOGO DE EXPOSICIONES O INTERNET INFORMACIÓN PERTINENTE SOBRE EL ARTE DESDE 1945: LAS SEGUNDAS VANGUARDIAS. **RELACIONA** EL ENORME PARECIDO DE LA OBRA DE ALGUNOS DE SUS PROTAGONISTAS CON LA ESTÉTICA DE LA CALLE. **RECORTA O FOTOCOPIA** UNA REPRODUCCIÓN DE LA OBRA DEL AUTOR MÁS COINCIDENTE CON LAS IMÁGENES DE TUS PAREDES Y PÉGALA EN EL RECUADRO SEÑALADO. **MARCA** CON UNA "X" EL ARTISTA SELECCIONADO. **PROTAGONISTAS DEL INFORMALISMO EUROPEO** (MEDIADOS DE LA DÉCADA DE 1940 Y PRINCIPIOS DE LA DE 1960): **TENDENCIA MATERICA** □ ALBERTO BURRI □ JEAN DUBUFFET □ JEAN FAUTRIER □ MANOLO MILLARES □ ANTONI TÀPIES □ **TENDENCIA GESTUAL O DE ACCIÓN** □ HANS HARTUNG □ ANTONIO SAURA **TENDENCIA TACHISTA O MANCHISTA** □ GEORGES MATHIEU □ AUGUST PUIG □ JOAN-JOSEP TARRATS □ MATHIEU □ WOLS □ FAUTRIER □ DUBUFFET **TENDENCIA SÍGNICA O CALIGRÁFICA** □ WOLS □ HANS ARTUNG □ MATHIEU □ MICHAUX □ SOULANGES □ CAPOGROSSI □ VEDOVA **TENDENCIA ESPACIALISTA** □ LUCIO FONTANA **PROTAGONISTAS DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO AMERICANO** (AÑOS CINCUENTA): **TENDENCIA GESTUAL O DE ACCIÓN** □ JACKSON POLLOCK □ WILLEM DE COONING □ KLINE □ MOTHERWELL □ TOBEY □ GOTTLIEB **TENDENCIA SÍGNICA O CALIGRÁFICA** □ MARK TOBEY □ FRANZ KLINE **TENDENCIA DEL ESPACIO CROMÁTICO** □ MARK ROTHKO □ CLIFFORD STILL □ BARNETT NEWMAN □ ROBERT MOTHERWELL **TENDENCIA SURREALISTA** □ ARSHILE GORKY □ ADOLPH GOTTLIEB **PROTAGONISTAS DEL ARTE POP NORTEAMERICANO** (DESDE FINALES DE LA DÉCADA DE 1950 HASTA LOS PRIMEROS AÑOS DE 1970): □ JASPER JOHNS □ ROBERT RAUSCHENBERG □ ANDY WARHOL □ ROY LICHTENSTEIN □ TOM WESSELMANN **PROTAGONISTAS DEL ARTE POP BRITÁNICO:** □ RICHARD HAMILTON □ PETER BLAKE □ DAVID HOCKNEY □ ALLAN JONES □ KITAJ **DESCRIBE** MATERIALES Y TÉCNICAS ESPECÍFICAS QUE SE DETECTAN EN LA OBRA ESCOGIDA. COLLAGE. DECOLLAGE. GRATTAGE. ESGRAFIADO. OBJET TROUVÉ. **ANALIZA Y COMPARA** LA REPRODUCCIÓN ELEGIDA CON LA FOTOGRAFÍA DE PAREDES TOMADA POR TI. **RELACIONA Y DESCUBRE** SIMILITUDES Y COINCIDENCIAS. **CONSULTA** NUESTRA "FICHA DE OBSERVACIÓN DEL ARTE DE LA CALLE". **REFIERE Y DEFINE** LOS CONOCIMIENTOS DE PLÁSTICA Y VISUAL EMPLEADOS POR EL ARTISTA. LA BELLEZA DEL MEDIO, QUE SURGE DEL ATRACTIVO DEL PROPIO CUADRO, DE SU COLOR, SU CONFIGURACIÓN Y SU FORMA. SOPORTE Y ELEMENTOS GRÁFICOS. SIGNOS. TEXTURAS. COLOR. SINTAXIS DE LOS ELEMENTOS PLÁSTICOS. COMPOSICIÓN. RITMO. CLAROSCURO. PERSPECTIVA. ETCÉTERA. **GASTA** EL PAPEL QUE NECESITES Y LOS UNES CON UN CLIP A ESTA FICHA. **GLOSARIO DE TÉRMINOS** AL DORSO.

INFORMALISMO. TENDENCIA ARTÍSTICA ABSTRACTA DESARROLLADA TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL EN PARÍS. CONTRASTA CON LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA, PUESTO QUE EL INFORMALISMO RECHAZA TODA FORMA RECONOCIBLE, YA SEA GEOMÉTRICA O FIGURATIVA. ESTUVO VIGENTE ENTRE MEDIADOS DE LA DÉCADA DE 1940 Y PRINCIPIOS DE LA DE 1960. EL INFORMALISMO SE EXTENDIÓ POR EUROPA Y TAMBIÉN POR ESTADOS UNIDOS, SOBRE TODO EN NUEVA YORK, DONDE SURGIÓ UNA CORRIENTE PARALELA DENOMINADA EXPRESIONISMO ABSTRACTO, Y EN JAPÓN. EL TÉRMINO FUE ACUÑADO POR EL CRÍTICO FRANCÉS MICHEL TAPIÉ, EN 1952. TAMBIÉN UTILIZÓ LA DENOMINACIÓN ARTE OTRO PARA ALUDIR A LAS MISMAS OBRAS. BAJO LA DENOMINACIÓN INFORMALISMO SE AGRUPA UNA SERIE DE ESTILOS DIVERSOS, AFINES Y PARALELOS A ESTA TENDENCIA, COMO EL MENCIONADO **EXPRESIONISMO ABSTRACTO**, **TACHISMO**, **ART BRUT**, **ART AUTRE**, **PINTURA SÍGNICA**, **ARTE MATÉRICO**... EL ARTE INFORMAL RECHAZA CUALQUIER NORMA QUE RIJA LA COMPOSICIÓN AL IGUAL QUE RENIEGA DE LA FORMA ESTRUCTURAL ORGANIZADA. ES UNA PINTURA ESPONTÁNEA QUE EXPRESA LOS IMPULSOS VITALES E IRRACIONALES MEDIANTE SIGNOS QUE APARECEN LIBREMENTE EN LA TELA A TRAVÉS DE MANCHAS DE COLOR. TIENE SUS ORÍGENES ESTÉTICOS EN LAS EXPERIENCIAS AUTOMÁTICAS Y LA VALORACIÓN DEL SUBCONSCIENTE DEL DADAÍSMO Y DEL SURREALISMO, Y EN EL EXPRESIONISMO, EN CUANTO A LA VIOLENCIA DE LA IMAGEN PARA TRANSMITIR ALGO VIVENCIAL, EN LA OBRA ABSTRACTA DE KANDINSKY Y EN LAS IMPROVISACIONES DE KLEE. SE CONSIDERAN COMO SUS PRECURSORES EN EUROPA JEAN FAUTRIER, QUE CON SUS FAMOSOS OTAGES (1943) PRESENTABA UNA OBRA EN LA QUE DESAPARECÍA LA FIGURACIÓN Y EN LA QUE ESTABAN PRESENTES GRUESOS EMPASTES Y TEXTURAS QUE PRELUDIABAN EL ARTE MATÉRICO, Y JEAN DUBUFFET, QUE ELABORÓ UNA TEORÍA SOBRE EL LLAMADO **ART BRUT**. EL ARTE INFORMAL SE BASA EN LA MÁXIMA INDETERMINACIÓN DEL COLOR, LA LÍNEA Y LA FIGURA; ES DECIR, LOS ELEMENTOS TRADICIONALES DEL LENGUAJE ARTÍSTICO PIERDEN SU SIGNIFICADO. UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS MÁS SOBRESALIENTES ES LA DE HALLARSE DENTRO DE LO QUE UMBERTO ECO CONSIDERA OBRA ABIERTA, ES DECIR, CON MÚLTIPLES LECTURAS, TANTAS, COMO ESPECTADORES OBSERVEN LOS SIGNOS O LAS MANCHAS DE COLORES QUE APARECEN EN ESAS OBRAS Y LE DEN DISTINTOS SIGNIFICADOS, CON LO QUE CONCLUYE EL PROCESO COMUNICATIVO. EL INFORMALISMO ES UN MOVIMIENTO QUE ESTÁ INTEGRADO POR OBRAS MUY DIVERSAS, TANTO POR SU CONTENIDO COMO POR SU ASPECTO, POR LO QUE SE ESTABLECEN DIVERSAS SUBTENDENCIAS SEGÚN LAS CARACTERÍSTICAS PROPIAS DE CADA UNA DE ELLAS, QUE PUEDEN SER DE CARÁCTER TÉCNICO O MATERIAL, O DE LA SOLUCIÓN COMPOSITIVA ESPACIAL QUE PROPONGAN. ASÍ PUES, SE HABLA DE **PINTURA SÍGNICA O CALIGRÁFICA**, **GESTUAL O DE ACCIÓN**, **TACHISTA**, **MATÉRICA** Y **ESPACIALISTA**. DENTRO DE LA SUBTENDENCIA SÍGNICA EUROPEA SE ENCUENTRAN WOLS Y HARTUNG, AMBOS DE ORIGEN ALEMÁN PERO AFINCADOS EN FRANCIA, LOS FRANCESES MATHIEU, MICHAUX Y SOULANGES, Y LOS ITALIANOS CAPOGROSSI Y VEDOVA. EN AMÉRICA SOBRESALEN KLINE Y TOBEY. EL MÁXIMO REPRESENTANTE DE LA PINTURA GESTUAL O DE ACCIÓN ES EL ESTADOUNIDENSE JACKSON POLLOCK. EN ESTE TIPO DE PINTURA LA ACCIÓN MISMA CONSTITUYE EL MÉTODO POR EL QUE SE REALIZAN LOS CUADROS. LA CARACTERÍSTICA MÁS SOBRESALIENTE ES LA IMPORTANCIA DEL ACTO FÍSICO DE PINTAR. EL ARTISTA ACTÚA DIRECTAMENTE SOBRE EL LIENZO, POR LO QUE EL CONTACTO FÍSICO ES MUCHO MÁS CERCANO. TAMBIÉN ESTÁN EN ESTA LÍNEA DE COONING, QUE UTILIZA LOS COLORES CONTRASTADOS Y VIOLENTOS DE LOS EXPRESIONISTAS, KLINE, MOTHERWELL, TOBEY Y GOTTLIEB, ENTRE OTROS. COMO SE HA APUNTADO ANTERIORMENTE, EN ESTADOS UNIDOS A ESTA CORRIENTE SE LE DENOMINÓ **EXPRESIONISMO ABSTRACTO**; ELLO SE DEBE A QUE NO TODOS LOS ARTISTAS INTEGRANTES DE ELLA RECHAZARON LA FORMA; POR EJEMPLO, DE COONING EMPLEÓ EN SUS OBRAS LA FIGURACIÓN. EN ESPAÑA, COMO GRAN REPRESENTANTE DE LA PINTURA GESTUAL CABE CITAR A ANTONI SAURA, MIEMBRO DEL GRUPO "EL PASO". EN LA PINTURA TACHISTA O MANCHISTA PREDOMINA LA MANCHA DE COLOR QUE A MENUDO APARECE JUNTO A LA MATERIA O COMBINADA CON OTROS PROCEDIMIENTOS INFORMALISTAS. AUGUST PUIG Y JOAN-JOSEP THARRATS. OTRA DE LAS TENDENCIAS INFORMALISTAS ES LA QUE EXPERIMENTA CON EL PREDOMINIO DE LA MATERIA, A LA QUE CONVIERTE EN ELEMENTO PRINCIPAL DEL CUADRO. LA DENSIDAD DEL COLOR, UTILIZADO COMO PASTA, SE VUELVE TAMBIÉN MATERIA JUNTO CON OTROS ELEMENTOS QUE SE INCORPORAN AL LIENZO COMO SERRÍN, CHAPAS METÁLICAS, TRAPOS, ARENA, ETC. EL ITALIANO ALBERTO BURRI EMPLEA DIVERSAS TELAS, SOBRETODO ARPILLERAS QUE TRABAJA FRUICIENDOLAS Y COSIENDOLAS DE MODO QUE FORMA UN DENSO ENTRAMADO DE TEXTURAS DIFERENTES. ANTONI TÀPIES FUE EL INICIADOR DEL INFORMALISMO MATÉRICO EN ESPAÑA, AL EMPLEAR EN SUS OBRAS MIXTURAS CONSEGUIDAS MEDIANTE EL PIGMENTO AL QUE MEZCLA POLVO DE MÁRMOL, CON LO QUE OBTIENE UNA PASTA Densa. TRAS APLICAR AL LIENZO ESTA PASTA QUE CONFORMA RELIEVES, EFECTÚA SOBRE ELLA GRATTAGES O BIEN MANCHA CON PINTURA DETERMINADAS ZONAS. EL **ESPACIALISMO** EXPERIMENTA CON UNA NUEVA CONCEPCIÓN ESPACIAL, BASADA EN EL CONTRASTE CROMÁTICO, QUE SE DISPONE EN TELAS DE GRAN FORMATO. EN ESTA LÍNEA SON INTERESANTES LAS OBRAS DE MARC ROTHKO Y DE LUCIO FONTANA. EN GENERAL, LO QUE CARACTERIZA AL INFORMALISMO ES EL AFÁN DE INNOVACIÓN, TANTO POR LOS MATERIALES EMPLEADOS COMO POR LAS TÉCNICAS DE EJECUCIÓN, ASÍ COMO POR EL ESPÍRITU REVOLUCIONARIO QUE SE TRANSMITE EN LOS GRATTAGES Y EN LOS DENSOS ENTRAMADOS DE PINTURA GESTUAL.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO. MOVIMIENTO ARTÍSTICO QUE APARECIÓ EN ESTADOS UNIDOS EN LA DÉCADA DE 1940 A PARTIR DE UNA SÍNTESIS ENTRE ARTE ABSTRACTO Y SURREALISMO. LA BASE DE ESTA CORRIENTE ESTRIBA EN LA VOLUNTAD DE REPRESENTAR FORMAS LIBRES DE EXPRESIÓN A TRAVÉS DEL COLOR Y DEL GESTO SIN NECESIDAD DE ESTAR VINCULADAS A LA REALIDAD OBJETIVA. A TRAVÉS DE ESTAS FORMAS SE EXPRESAN CON GRAN INTENSIDAD ESTADOS DE ÁNIMO. A GRANDES RASGOS, EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO PRESENTA DOS CATEGORÍAS: LA CALIGRÁFICA, EN LA QUE LOS SIGNOS DOMINAN EN LA COMPOSICIÓN, Y LA ICÓNICA, EN LA QUE PRESENTA UNA FORMA, GENERALMENTE CENTRAL, QUE ES PREDOMINANTE.

ART BRUT. TÉRMINO ACUÑADO POR EL PINTOR FRANCÉS JEAN DUBUFFET, DESPUÉS DE 1945 PARA DESCRIBIR EL ARTE REALIZADO POR PINTORES NO PROFESIONALES, NIÑOS, ENFERMOS MENTALES O MARGINADOS DE TODA CLASE. DUBUFFET CONSIDERABA QUE ESAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS ESPONTÁNEAS, QUE SURGÍAN DE LA PURA INVENCIÓN Y ORIGINALIDAD SIN HABER PASADO POR NINGÚN PROCESO CULTURAL, ERAN AUTÉNTICO ARTE CREATIVO. LAS INCORPORÓ A SU PROPIO TRABAJO COMO ELEMENTOS ESTILÍSTICOS CONSCIENTES Y LAS REELABORÓ EMPLEANDO DIVERSOS MATERIALES: ARENOSOS Y GRANULARES COMO EL CEMENTO U HOJAS Y OTROS ELEMENTOS ORGÁNICOS. ESTE TIPO DE MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA HA SERVIDO COMO PUNTO DE REFERENCIA A DIFERENTES OBRAS ACTUALES.

PINTURA SÍGNICA. ESTILO PICTÓRICO AFÍN AL INFORMALISMO, QUE SE CARACTERIZA POR EMPLEAR EN LAS COMPOSICIONES ABSTRACTAS SIGNOS DIVERSOS, ENTRE ELLOS LOS CALIGRÁFICOS, QUE CARECEN DE UN SIGNIFICADO PRECISO Y EVIDENTE.

POP ART. TENDENCIA ARTÍSTICA QUE SE DESARROLLÓ SOBRE TODO EN GRAN BRETAÑA Y EN ESTADOS UNIDOS DESDE FINALES DE LA DÉCADA DE 1950 HASTA LOS PRIMEROS AÑOS DE 1970. SE CARACTERIZA POR EMPLEAR IMÁGENES Y ELEMENTOS DE LA CULTURA POPULAR Y OBJETOS DE LAS MASAS, ASÍ COMO LOS PROCEDENTES DE LA SOCIEDAD DE CONSUMO, EN ESPECIAL LOS PRODUCIDOS EN SERIE. LA ICONOGRAFÍA DE LOS ARTISTAS POP ESTABA FORMADA POR ENVASES DE ALIMENTOS, CÓMICS, CARTELES PUBLICITARIOS Y FOTOGRAFÍAS DE PERSONAJES FAMOSOS QUE ERAN REPRODUCIDOS EN EL CUADRO EN SOLITARIO O JUNTO A OTROS ELEMENTOS PICTÓRICOS, EN GENERAL MOSTRANDO SU CARÁCTER IRÓNICO O SATÍRICO. UNA DE LAS PREMISAS DEL POP ART ERA LA NO DISTINCIÓN ENTRE EL BUEN Y EL MAL GUSTO. SE BASA EN LA MITIFICACIÓN Y PRODUCCIÓN DE OBJETOS E IMÁGENES DE CONSUMO DE LA CIVILIZACIÓN INDUSTRIAL Y ELEVA LOS OBJETOS TRIVIALES Y COTIDIANOS A OBRAS DE ARTE, PROPONIENDO UNA REFLEXIÓN CRÍTICA DEL VALOR ESTÉTICO DE LOS ARTÍCULOS DE CONSUMO, CUYA ÚNICA FINALIDAD HASTA ENTONCES HABÍA SIDO LA UTILIDAD. EN ESTADOS UNIDOS SE DIFUNDIÓ EL POP ART COMO REACCIÓN AL EXPRESIONISMO ABSTRACTO. EL ORIGEN DE ESTA CORRIENTE ARTÍSTICA SE SITUÁ EN 1952. TANTO EL POP ART ESTADOUNIDENSE COMO EL BRITÁNICO ADOPTARON TEMAS REALES Y ACTUALES Y EMPLEARON LA TÉCNICA DEL COLLAGE PARA SATIRIZAR LA MITIFICACIÓN QUE LA SOCIEDAD DE CONSUMO REALIZA DE LOS OBJETOS MÁS TRIVIALES. TANTO POR SUS TEMAS COMO POR LAS TÉCNICAS EMPLEADAS, EL POP ART ES UN ARTE URBANO, REALISTA Y FIGURATIVO QUE SE DIRIGE AL GRAN PÚBLICO. EN GENERAL, REFLEJA UNA ESTÉTICA DEL CONSUMO Y DEL BIENESTAR MUY DETERMINADA QUE SE REFLEJA EN LOS AUTOMÓVILES, LOS ELECTRODOMÉSTICOS, LOS MUEBLES, LAS VIVIENDAS LUJOSAS Y LA ROPA DE VESTIR QUE APARECEN EN LOS CUADROS. OTRO DE LOS TEMAS TRATADOS POR LOS ARTISTAS DEL POP ES EL SEXUAL, CON LA REPRESENTACIÓN DE CUERPOS O PARTES DEL CUERPO DESNUDO PRESENTADOS CON FUERTE CONTENIDO ERÓTICO, Y A TRAVÉS DE OBJETOS RELACIONADOS CON EL EROTISMO Y EL SEXO.

Anexo 4

**ENCUESTA ESCRITA PARA ARTISTAS URBANOS
CUESTIONARIO**

Nombre
artístico.....Edad.....Ciudad.....

A CONTINUACIÓN RESPONDE A LAS SIGUIENTES PREGUNTAS CON RELACIÓN A TU VOCACIÓN Y A TU TRABAJO. UTILIZA EL DORSO DE ESTA HOJA SI QUIERES ESCRIBIR MÁS, GRACIAS.

1. *Área de acción.*
2. *Artistas con los que te gustaría colaborar.*
3. *Tu primer graffiti.*
4. *Fama.*
5. *Futuro.*
6. *Inspiración.*
7. *Tu definición de graffiti.*
8. *Tu definición de Street Art o Postgraffiti.*
9. *Tu definición de arte.*
10. *Tipos de obras y estilos favoritos.*
11. *Utensilios. Kit de trabajo.*
12. *Aquella educación plástica de la ESO... Inconvenientes y posibilidades (por favor, desarrolla especialmente este apartado).*
13. *Tu educación artística.*
14. *Un mensajito.*

- (A) El graffiti comercial por encargo. Tu opinión.
- (B) El graffiti de exposiciones en museos y galerías. Tu opinión.
- (C) El graffiti de certámenes y encuentros. Tu opinión.
- (D) Los concursos de graffiti de Mutxamel. Tu opinión.
¿qué les falta? ¿qué les sobra?

Anexo 5

¿QUÉ PIENSA LA GENTE DE LA CALLE?

CUESTIONARIO

- | | | |
|---|--|--|
| <p>A. Usted es...</p> <p><input type="checkbox"/> Hombre</p> <p><input type="checkbox"/> Mujer</p> <p>B. Su año de nacimiento</p> | <p>C. Estudios</p> <p><input type="checkbox"/> Primarios/EGB/ESO</p> <p><input type="checkbox"/> BUP/COU/FP/Bachillerato</p> <p><input type="checkbox"/> Universitarios medios/superiores</p> <p><input type="checkbox"/> Otros</p> | <p>D. Profesión</p> <p><input type="checkbox"/> Profesión liberal</p> <p><input type="checkbox"/> Profesor</p> <p><input type="checkbox"/> Funcionario</p> <p><input type="checkbox"/> Comercial</p> <p><input type="checkbox"/> Técnico/Ejecutivo</p> <p><input type="checkbox"/> Operario</p> <p><input type="checkbox"/> Administrativo</p> <p><input type="checkbox"/> Estudiante</p> <p><input type="checkbox"/> Empresario</p> <p><input type="checkbox"/> Ama de casa</p> <p><input type="checkbox"/> Jubilado</p> <p><input type="checkbox"/> En paro</p> <p><input type="checkbox"/> Otras</p> <p><input type="checkbox"/> No especifica</p> |
|---|--|--|

A CONTINUACIÓN RESPONDA A LAS SIGUIENTES PREGUNTAS CON RELACIÓN AL ARTE ABSTRACTO Y EL ARTE DE LA CALLE. UTILICE EL DORSO DE LA HOJA SI QUIERE ESCRIBIR MÁS. GRACIAS.

1. *¿Cómo considera la pintura abstracta?*
 - A) ☐ Un arte para entendidos
 - B) ☐ Cosa de tíos raros
 - C) ☐ Una manera de pintar al alcance de cualquiera
 - D) ☐ Una tomadura de pelo
 - E) ☐ Otros
2. *¿Le ha llamado alguna vez la atención alguna pintura abstracta en concreto?*
 - A) ☐ No
 - B) ☐ Sí (en este caso decir cual)
3. *¿Por qué cree que la gente pinta abstracto?*
4. *¿Cómo considera los graffiti y sus derivados como pegatinas, plantillas, etc.?*
 - A) ☐ Una manifestación artística
 - B) ☐ Un acto de gamberrismo
 - C) ☐ Un tipo de protesta social
 - D) ☐ Un sistema de publicidad al alcance de cualquiera
 - E) ☐ Otros
5. *¿Castigaría a los autores?*
 - A) ☐ Sí
 - B) ☐ No
6. *¿Cómo?*
 - A) ☐ Con una multa
 - B) ☐ Con la cárcel
 - C) ☐ De ambas formas
 - D) ☐ Reparando los desperfectos ocasionados
 - E) ☐ Otros
7. *¿Le ha llamado alguna vez la atención cualquier graffiti o intervención urbana?*
 - A) ☐ No
 - B) ☐ Sí (en este caso decir cual)
8. *¿Por qué cree que la gente pinta graffiti?*
9. *¿Sabría concretar la diferencia entre el arte abstracto y el graffiti?*
10. *¿Colgaría en su casa un cuadro abstracto?*
 - A) ☐ Sí
 - B) ☐ No (en este caso decir por qué)
11. *¿Colgaría en su casa un cuadro de graffiti?*
 - A) ☐ Sí
 - B) ☐ No (en este caso decir por qué)
12. *¿Le gustaría ver murales de calidad en la zona donde vive?*
 - A) ☐ Sí
 - B) ☐ No (en este caso decir por qué)

Anexo 6

ENCUESTA ESCRITA PARA ALUMNOS DE LA ESO Y BACHILLERATO

CUESTIONARIO

Nombre Edad Curso

A CONTINUACIÓN RESPONDE A LAS SIGUIENTES PREGUNTAS EN FUNCIÓN DE LO QUE SABES, Y CON RELACIÓN A TU TRABAJO EN EL ÁREA DE EDUCACIÓN PLÁSTICA Y VISUAL. UTILIZA EL PAPEL QUE NECESITES Y LO ADJUNTAS A ESTE CUESTIONARIO. MUCHAS GRACIAS POR TU COLABORACIÓN.

EXPRESIÓN. CREATIVIDAD. TEMPORALIDAD.

1. ¿Qué aplicación y utilidad le ves al área de Educación Plástica y Visual? ¿Por qué?
2. ¿Te permite expresar tus sentimientos o ideas? ¿Por qué?
3. ¿Te resultan interesantes las actividades realizadas en la ESO? ¿Por qué?
4. ¿Crees que le falta teoría o que le sobra? ¿Por qué?
5. ¿Qué opinión te merecen los libros de Plástica y Visual? ¿Por qué?
6. ¿Qué opinión te merecen las fotocopias de Plástica y Visual? ¿Por qué?
7. ¿Cómo ves la temporalidad oficial: tres clases de 45 minutos a la semana? ¿Por qué?
8. ¿Qué te parecería concentrar todo el tiempo en una sola sesión semanal de casi tres horas? ¿Por qué?
9. ¿Qué te parecería dejar el aula y salir a la calle para dar la teoría? ¿Por qué?
10. ¿Crees que el arte de la calle podría sustituir a los libros y fotocopias de Plástica y Visual para la enseñanza del área? ¿Por qué?
11. ¿Qué sería lo mejor? Propuesta metodológica. ¿Por qué?

CON RESPECTO AL ARTE ACTUAL Y LAS SALIDAS A LA CALLE Y AL MUSEO. PERCEPCIÓN. PRODUCCIÓN. COMUNICACIÓN.

12. ¿Cómo consideras el arte abstracto en general? ¿Por qué?
13. ¿Entiendes la belleza del medio que surge del atractivo del propio cuadro, de su color, de su configuración y de su forma? ¿Por qué?
14. ¿Puedes hacer una obra parecida a lo que ves? ¿Por qué?
15. ¿Sabes transmitir un mensaje visual usando los recursos expresivos formales y simbólicos? ¿Por qué?
16. ¿Sabes relacionar la plástica de determinado arte establecido, como el Informalismo o el Pop, con la plástica de la "pie" de la calle? ¿Por qué?
17. ¿Cómo consideras las distintas formas del arte de la calle (Street Art): graffiti, plantillas, pegatinas, pósteres, mosaicos, etc.? ¿Por qué?

ELEMENTOS Y CONCEPTOS PLÁSTICOS.

18. ¿Distingues los diferentes elementos plásticos de una obra de arte: el punto, la línea, el plano, la forma, el volumen, la luz, el color, la textura, el espacio, etc.? ¿Por qué?
19. ¿Distingues las interrelaciones plásticas: composición, armonía, contraste, fondo-forma, peso, ritmo, tensiones, movimiento, etc.? ¿Por qué?
20. ¿Sabrías trasladar al medio plástico ideas, sentimientos o mensajes recibidos por el lenguaje verbal, sonoro o táctil? ¿Por qué?

IMAGEN. DISEÑO.

21. ¿Conoces las diferencias entre el cómic, el cartel y la ilustración? ¿Por qué?
22. ¿Distingues entre signos y símbolos: señal, anagrama, logotipo, letras...? ¿Por qué?
23. ¿Distingues la morfología en la escritura y en los estilos del graffiti hip-hop: tags, letras pompa, vomitados, estilo 3D, estilo salvaje, etc.? ¿Por qué?
24. ¿Conoces las distintas formas del arte urbano: graffiti, plantillas, pegatinas, logos, pósteres, personajes, etc.? ¿Por qué?

ESTÉTICA. ENTORNO. ARTE.

25. ¿Qué prefieres el arte actual abstracto o figurativo? ¿Por qué?
26. ¿De qué arte te sientes más satisfecho, del arte de la calle o del arte contemporáneo de los museos? ¿Por qué?
27. ¿Te sientes motivado para visitar exposiciones, museos y estudios de artistas? ¿Por qué?
28. ¿Piensas que la diversidad del arte urbano podría suplir la didáctica de los museos? ¿Por qué?
29. ¿Crees que es equiparable el arte figurativo de los museos con las innovaciones de personajes del graffiti y el street art? ¿Por qué?
30. ¿Comprendes y valoras los graffiti como expresión creativa y como representación cultural? ¿Por qué?
31. ¿Sabes interpretar y valorar la poética del muro, el azar y el paso del tiempo? ¿Por qué?

PROCEDIMIENTOS. TÉCNICAS. MATERIALES.

32. ¿Te gustaría conocer y comprender los elementos y factores de producción del arte abstracto? ¿Por qué?
33. ¿Te gustaría experimentar con arenas, técnicas mixtas y materiales de desecho tal y como se hace en el arte informalista? ¿Por qué?
34. ¿Te gustaría conocer y comprender los elementos y factores de producción del arte de la calle (street art)? ¿Por qué?
35. ¿Te gustaría experimentar con los sprays, plantillas, pegatinas, pósteres, etc., tal y como se hace en el arte urbano? ¿Por qué?
36. ¿Te gustaría, sencillamente, saber dibujar y pintar los temas de siempre (bodegones, paisajes, figuras y marinas) y ya está? ¿Por qué?
37. ¿Te gustaría, sencillamente, practicar con los materiales de siempre (lápices, difuminos, ceras, pasteles, acuarelas y óleos) y ya está? ¿Por qué?
38. ¿Qué sería lo que te gustaría? Propuesta para el taller. ¿Por qué?

Anexo 7

Citas visuales

Burri, Alberto

Tela de saco y rojo

Combinando materiales húmedos y poco prometedores —tela de saco, cola y pintura industrial de vinilo— Burri ha creado una obra de imponente belleza. La yuxtaposición de diferentes texturas y colores y la equilibrada composición dan a la obra un aire sensual. Sin embargo, también puede que tenga una dimensión simbólica o psicológica. La tela de saco sugiere vendajes, y el color rojo, sangre, recordando la experiencia de Burri como médico en un campo de prisioneros de guerra en Italia. Sus toscos materiales dan a la obra una cierta brutalidad física, que los críticos han relacionado con la

austeridad general de la posguerra y con los dolorosos recuerdos de sufrimiento y destrucción. La utilización de materiales no convencionales —incluyendo madera quemada y láminas de plástico— conecta a Burri con el movimiento informalista, un grupo de artistas que utilizaban en sus obras materiales no artísticos, rechazando las formas y los métodos de composición tradicionales.

• Dubuffet, Pistoletto, Rotella, Tàpies



Alberto Burri, *Città di Castello* (Italia), 1915/1954 (Francia), 1995.
Tela de saco y rojo, 1954. Tela de saco, cola y pintura de vinilo sobre lienzo, 86 x 100 cm. Tate Gallery, Londres.

Fautrier, Jean

La sota de tréboles

El título de este cuadro y la forma rectangular de la espesa capa de pintura blanca en el centro de la composición sugieren una carta de naipes, pero en realidad la obra no tiene un tema concreto. Su significado es inseparable de los materiales utilizados, que le dan un carácter físico, casi escultórico. En lugar de utilizar óleos convencionales, Fautrier ha pegado papel grueso sobre el lienzo. A continuación, utilizando pinceles y otros instrumentos, ha aplicado pintura al óleo a la superficie. El efecto conseguido es como una pared castigada por la intemperie. Las obras de Fautrier son de

dimensiones pequeñas y poseen un carácter íntimo y privado. Su expresivo estilo abstracto y su interés en el proceso de elaboración de la obra son típicos del movimiento informalista de los años 50. Fautrier saltó a la fama al final de su vida en París, con una serie de cabezas abstractas titulada «Retenes». Eran obras que captaban la atmósfera sombría del París de posguerra, con un estilo y una técnica muy similares a los de ésta.

• Braque, Hohmann, Soulages, Wols, Yoshihara



Jean Fautrier, París, 1898-Châtenay (Francia), 1964.
La sota de tréboles, 1957. Óleo y pigmentos sobre papel montado sobre lienzo, 46 x 38 cm. Colección particular.

Yoshihara, Jiro

Pintar

Un dramático tajo de pintura negra cruza la superficie del lienzo, equilibrada por una mancha negra a la izquierda que deja un rastro de pintura chorreado en un lado de la composición, recordándonos el acto de pintar. Los dos elementos están separados por una densa capa de negro, blanco y gris, que añade una nota vibrante. Esta pintura, que incluye elementos de caligrafía oriental, refleja el origen japonés de Yoshihara. La espontánea aplicación de la pintura es típica del grupo de Gutai, que Yoshihara fundó en Osaka en 1954. Fue un movimiento radical que incorporaba

performance, teatro, pinturas y actos multimedia. Su atención al proceso real de ejecución de una obra de arte tuvo una importancia internacional e influyó en una amplia gama de artistas occidentales, entre ellos el expresionista abstracto Pollock. La producción pionera de Yoshihara incluía también el embadurnamiento de plumas de pollo con pintura y la construcción de un ambiente mundado. Fue la figura más destacada del grupo hasta su muerte en 1972.

• Fautrier, Murakami, Pollock, Shiraga



Jiro Yoshihara, Osaka, 1905-1972.
Pintar, 1959. Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. Galería Stadler, París.

Tàpies, Antoni

Ocre

La superficie de este cuadro ha sido raspada en algunos lugares con una espátula y embadurnada con trazos de pintura blanca y negra como una forma de graffiti. En la pintura se ha incorporado una mezcla de arena y asfalto, que da a la obra una textura añeja. El fondo marrón manchado y el lienzo lacerado hacen que parezca que esta obra ha sido afectada por el paso del tiempo. El uso por Tàpies de materiales cotidianos, como la arena y el asfalto, recuerda la obra de los artistas del arte povera, que transformaban los elementos más sencillos en obras de arte, mientras los apurtes aleatorios deben algo al

arte informal, un movimiento que centraba su atención en obras abstractas inspiradas en el subconsciente del artista. Nacido en Barcelona, Tàpies fue testigo directo de los hechos de la guerra civil española. La guerra tuvo una repercusión importante en su obra, a la que imprimió una poderosa dimensión y ocasionalmente una inclinación política. Tàpies es uno de los artistas españoles más importantes del período de posguerra, admirado por la evocadora e inquietante belleza de sus obras.

• Burri, Fautrier, Teyssandier, Yoshihara



Antoni Tàpies, Barcelona, 1923.
Ocre, 1963. Pintura, arena y asfalto sobre lienzo, 275 x 400 cm. Louisiana Museum of Modern Art, Hørsholm.

Graffiti en Elche. Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística

Kline, Franz

Grandes manchas de pintura negra cruzan el lienzo en todas direcciones, equilibradas por manchas blancas de extensión equivalente, con lo que se crea el efecto de luces y sombras. La grandiosa intensidad de las formas entrelazadas, influida por la caligrafía oriental, acentúa el dramatismo derivado del gran tamaño del cuadro. Kline «descubrió» su método proyectando un pequeño dibujo sobre la pared, para crear el efecto de un detalle microscópico ampliado. Las agresivas pinceladas de Chief parecen espontáneas, y a ellas debe Kline su reputación de «pintor de acción», pero en realidad

Chief

preparaba muchos bocetos, generalmente en hojas de guías telefónicas, antes de pintar con todo cuidado el cuadro definitivo. Sus inquietantes obras abstractas se han relacionado con el inestable ambiente socioeconómico de Nueva York y con el paisaje industrial. El título Chief alude a un famoso tren que Kline recordaba de su infancia en el estado minero de Pensilvania. Junto con Pollock y Motherwell, Kline fue miembro del grupo expresionista abstracto.

• Michaux, Motherwell, Pollock, Soulages



Franz Kline. Wilkes-Barre (EE UU), 1910-Nueva York, 1962.
Chief, 1950. Óleo sobre lienzo, 148,5 x 186,5 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

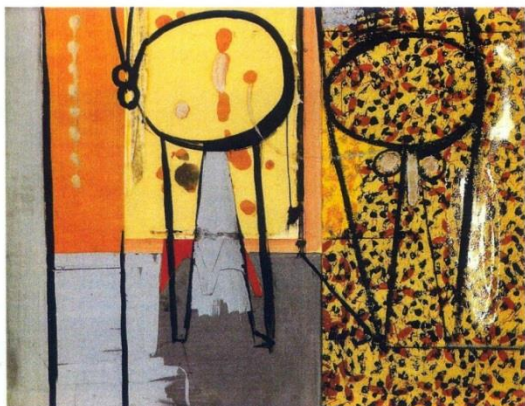
Motherwell, Robert

Pancho Villa, vivo o muerto

Esta pintura parece un mosaico abstracto de colores, líneas y marcas, pero en realidad representa una narración. Basándose en una fotografía del revolucionario mexicano Pancho Villa, esta obra contrapone imágenes de vida y muerte. A la izquierda, las líneas continuas de pintura muestran a Pancho Villa vivo, mientras a la derecha, las violentas marcas rojas y negras representan los orificios de las balas que acrobilaron su cuerpo. Esta obra es un collage, hecho a partir de fragmentos de papel pintado pegados en un cartón. Motherwell permanecería interesado por el collage

durante toda su carrera, tras haber sido inducido al principio por la invitación de la coleccionista Peggy Guggenheim a producir collages para una exposición en 1944. Motherwell fue un miembro clave del movimiento del expresionismo abstracto, con cuyos integrantes compartió el interés por la pintura espontánea y abstracta. Se casó con la pintora Frankenthaler en 1958. Fue también escritor y teórico del arte, así como grabador y dibujante de extraordinario talento.

• Frankenthaler, Howson, Kooning, Pollock



Robert Motherwell. Aberdeen (EE UU), 1915-Provincetown (EE UU), 1991.
Pancho Villa, vivo o muerto, 1943. Aguada y óleo con papel sobre cartón, 71,5 x 91 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Soulages, Pierre

Sin título

Grosas franjas verticales y horizontales de pintura negra se superponen, formando un entramado que domina el plano del cuadro. La espesa pintura aplicada en grandes y amplias pinceladas subraya el proceso físico de la pintura. El azul ha sido mezclado con el negro en esta obra, mientras que en otras de este artista domina el negro, mezclado con el verde, el gris o el marrón. Para Soulages, el efecto visual era el elemento más importante de sus pinturas, y cualquier ilusión de formas reconocibles era involuntaria. Deseaba representar una tensión visual que sugiriese emociones como pérdida,

esperanza y frustración. Estas obras suelen parecer más grandes de lo que el tamaño real del lienzo sugiere. Soulages perteneció a un grupo de artistas cuyo estilo recibió el nombre de tachismo. Influido por el arte caligráfico del Asia oriental, su obra era dinámica, espontánea y, sobre todo, expresión de los procesos de la pintura, registrando los gestos de la mano y el brazo al aplicar la pintura al lienzo.

• Fautrier, Hartung, Kline, Michaux, Stael



Pierre Soulages. Aveyron (Francia), 1919.
Sin título, 1956. Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. Colección particular.

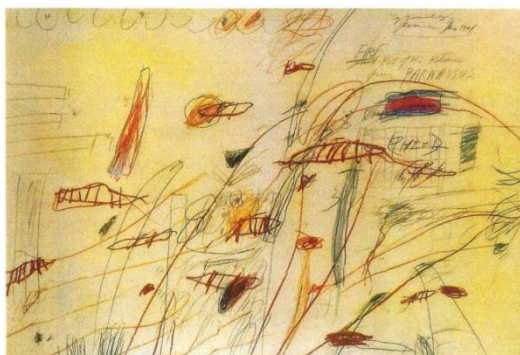
Twombly, Cy

Primera parte del regreso del Parnaso

Una compleja masa de marcas abstractas de color llena una hoja de papel. Líneas diagonales rojas cruzan una serie de secciones coloreadas y formas con aparente abandono. El particular estilo de dibujo de Twombly, con su desordenada ejecución a modo de graffiti, combina el acto de pensar con la escritura. Con frecuencia cita mitos clásicos, ya sea a través del motivo, con texto garabateado (en esta obra, la referencia es a la montaña del Parnaso, sagrada para las musas de las artes), o a través de la escala épica de sus obras. Después de estudiar con Motherwell y Kline, Twombly fue influido por

la espontaneidad de los expresionistas abstractos, pero a diferencia de estos artistas trabaja de manera individualista, combinando arte y lenguaje y elementos del inconsciente. Una inspiración fundamental para Twombly fue la obra de Klee, cuyo sedicente método estilístico de «nacer a una línea de paseo» fue adoptado por el artista más joven.

• Artaud, Basquiat, Klee, Kline, Motherwell



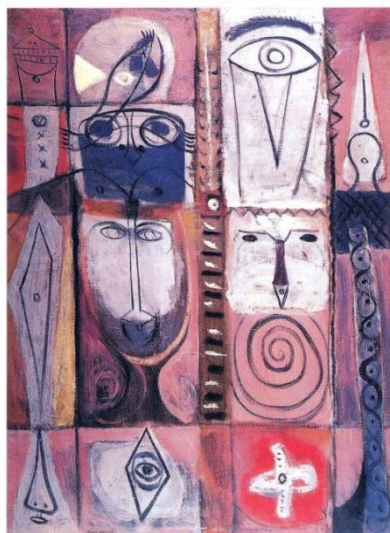
Cy Twombly. Lexington (EE UU), 1928.
Primera parte del regreso del Parnaso, 1961. Diversos medios sobre papel, 70 x 100 cm. Colección particular.

Gottlieb, Adolph*Los encantados*

En esta obra, Gottlieb aplicó lo que él llamaba su «estilo pictográfico» —paneles divididos en compartimentos, como un tablero de ajedrez— para evocar una narración misteriosa y mítica. En esta época, sus temas predominantes eran el miedo y la muerte, y aquí representa a las víctimas de la segunda guerra mundial (los «encantados» del título), ascendiendo en el aire como espíritus alados. Gottlieb coleccionaba arte primitivo y de los indios norteamericanos, y la imaginaria de esta obra está influida por el arte de los esquimales de Alaska: la cabeza de la esquina superior izquierda es similar a los diseños esquimales.

Los colores recuerdan una atmósfera espiritual y etérea, que acentúa el aire sacramental del cuadro. Posteriormente, Gottlieb estuvo relacionado con el expresionismo abstracto, un movimiento atrevido y espontáneo, pero algunos de sus obras más interesantes corresponden al período anterior. Sus pinturas automáticas, basadas en la actividad mental subconsciente, le consagraron como uno de los primeros estadounidenses que asimilaron con éxito las ideas surrealistas.

► Dittborn, Gorky, Klee, Nevelson, Rothko



Adolph Gottlieb. Nueva York, 1903-Easthampton (EE UU), 1974.
Los encantados, 1945. Óleo sobre lino, 122 x 91,5 cm. Fundación Adolph y Esther Gottlieb, Inc., Nueva York.

Gorky, Arshile*Un año el algodóncillo*

En esta potente y emotiva obra, la pintura parece adquirir vida propia, huyendo y extendiéndose por el lienzo en lavados morados, grises y pardos, que forman un velo a través del cual se distinguen vagamente formas abstractas derivadas de formas orgánicas, como flores y capullos. Las imágenes se extienden por toda la superficie del lienzo, atrayendo la atención del espectador. El empleo de formas abstractas que parecen orgánicas debe mucho al surrealismo y al lenguaje abstracto de Miró y Kandinsky, pero el método de ejecución iba a sentar las bases del expresionismo abstracto.

norteamericano. Obligado a huir de su Armenia natal, Gorky llegó a los EE UU en 1920, pero los mitos y el arte popular de Armenia ejercieron una influencia permanente en su obra. Sus últimos años estuvieron marcados por la tragedia: un incendio en su estudio destruyó la mayor parte de su obra, se rompió el cuello en un accidente de automóvil y por fin se suicidó en 1948.

► Francis, Frankenthaler, Kandinsky, Matta, Miró



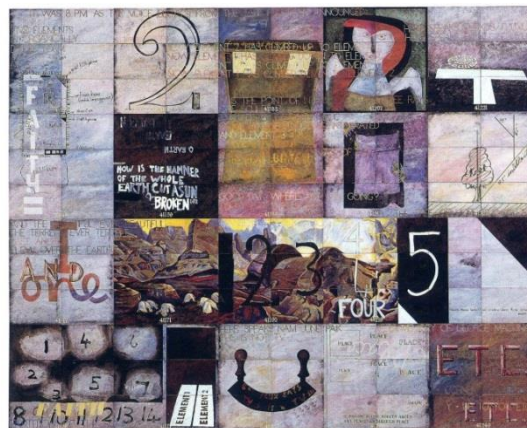
Arshile Gorky. Hayatz Dzor (Armenia), 1905-Sherman (EE UU), 1948.
Un año el algodóncillo, 1944. Óleo sobre lienzo, 94 x 119 cm. National Gallery of Art, Washington DC.

Tillers, Imants*División de lugar*

Esta obra de grandes dimensiones está formada por 120 pequeños paneles de lienzo, pintados individualmente y ensamblados después. En el centro de la composición hay un paisaje, con palabras y números superpuestos. Encima, en la parte superior, hay un número 2 pintado que parece una obra de John; a la derecha hay un retrato de una mujer que parece de Picasso; y en la parte inferior hay una referencia a Paik. Tillers siente interés por la narración que se produce al combinar varias imágenes distintas. Es australiano, y estos préstamos podrían reflejar una dependencia de

reproducciones de obras de arte debido al aislamiento geográfico con respecto a los capitales culturales de Europa. El desplazamiento, la autoría y la autenticidad son preocupaciones centrales para Tillers, cuyas obras híbridas exploran la identidad australiana. La timidez de las apropiaciones de Tillers refleja también una duda más general acerca del valor de la pintura en la sociedad contemporánea.

► Boyd, Davis, Gottlieb, John, Paik, Picasso



Imants Tillers. Sidney, 1990.
División de lugar, 1994. Óleo en barna, aguada y pintura polimérica sintética sobre tabla, 305 x 381 cm. Colección particular.

Frankenthaler, Helen*La otra cara de la luna*

Un círculo rojo, que podría simbolizar la luna, rodeado por una maraña de líneas que recorren todo el papel. La viciosa de los morados, azules y verdes da a la obra un aire melancólico. Aunque las formas son abstractas, el título sugiere que el cuadro es una representación del mundo natural. Frankenthaler estuvo casada con el expresionista abstracto Motherwell, pero a pesar de su estrecha relación con el movimiento, su técnica era muy diferente: vertía pigmento sobre el lienzo o el papel, prescindiendo de las pinceladas. Su método de tefir con pintura el lienzo sin imprimir para

lograr inmediatez y transparencia inspiró a Noland y Louis cuando fueron a visitarla a su estudio. Su obra se caracteriza por la fluidez en el manejo del color, y sus grandes cuadros de los años 60 llevan esta idea al extremo, aplicando pequeñas franjas de color en los bordes del lienzo y dejando el centro en blanco. Frankenthaler fue discípula de Tamayo, y su variada obra es más serena y diáfana que la de sus contemporáneos.

► Gorky, Louis, Motherwell, K. Noland, Pollock, Tamayo



Helen Frankenthaler. Nueva York, 1928.
La otra cara de la luna, 1995. Acrílicos sobre papel, 179,5 x 162,5 cm. Galería Knoedler, Nueva York.

Appel, Karel

Hip, hip, hurra

Un grupo de figuras, pintadas con gruesos brochazos e ingenuidad infantil, baila a lo ancho del lienzo. Son personajes enmascarados y animales fantásticos que parecen a mitad de camino entre el júbilo y la angustia. Los vibrantes colores, las figuras deformes y el puro gusto por el exceso son características fundamentales del movimiento Cobra, que debe su nombre a las tres ciudades (Copenhague, Bruselas y Amsterdam) en las que residían sus principales miembros. El grupo Cobra fue fundado en 1948 por unos cuantos pintores que querían trascender los debates acerca de los méritos

relativos de la abstracción y la figuración, y que creían en la superioridad del instinto sobre la razón. En lugar de intentar reproducir el mundo que los rodeaba, pretendían explotar la libre expresión de su subconsciente. Pintaban imágenes que eran a la vez abstractas y figurativas, y que demostraban que la energía y la espontaneidad eran más importantes que la racionalidad y el diseño. El historiador inglés Herbert Read escribió que cuando uno mira los cuadros de Appel tiene la impresión de que «un tornado espiritual ha dejado a su paso estas imágenes».

► Baselitz, Jorn, Kooning, Tamayo



Karel Appel, Amsterdam, 1921.
Hip, hip, hurra, 1949. Óleo sobre lienzo, 82 x 129 cm. Tate Gallery, Londres.

Kooning, Willem de

La visita

Una amplia zona de pintura rosa esboza la forma de un cuerpo de mujer con las piernas abiertas. Dos manchas rojas sugieren los pechos y una serie de irregulares trazos verdes definen los ojos y la boca. La pintura está muy empastada y trabajada, para lograr un perfecto equilibrio entre la abstracción y la figuración, un aspecto que distingue la obra de De Kooning de las de sus contemporáneos, más rigurosamente abstractos. La visita forma parte de una serie de cuadros que tienen como tema el cuerpo femenino. El título se lo sugirió un ayudante, al que la imagen le recordaba un cuadro medieval sobre la Visitación o

Anunciación. El estilo de De Kooning varió considerablemente desde sus primeros retratos y figuras —muy influidas por Picasso— hasta los paisajes abstractos de su última época. Aunque nació en Holanda, fue uno de los principales exponentes del expresionismo abstracto norteamericano, un movimiento que exploró dinámicamente las emociones intensas y que se caracterizaba por su visión del artista como individuo no conformista.

► Auerbach, Johns, Motherwell, Picasso



Willem de Kooning, Rotterdam, 1904-Nueva York, 1997.
La visita, 1966-1967. Óleo sobre lienzo, 152,5 x 122 cm. Tate Gallery, Londres.

Rivers, Larry

Las partes del cuerpo: Lección de vocabulario francés

Las distintas partes del cuerpo de una figura femenina desnuda, pintada esquemáticamente, han sido anotadas con letras de plantilla como si se tratara de una lección de vocabulario francés. La obra se sitúa entre el retrato erótico y la ilustración pedagógica práctica. La pincelada espontánea es típica del estilo pictórico del expresionismo abstracto y revela la influencia de De Kooning. Sin embargo, en esta combinación de imágenes a modo de collage y clichés visuales de la sociedad de consumo, Rivers ha demostrado su individualidad y su vinculación al pop art. Tras pasarse a la

figuración desde su primera formación como pintor abstracto, Rivers siente más interés por manipular la relación existente entre la imagen y el proceso que por el contenido real de su obra. Rivers es saxofonista profesional, y también ha realizado videos y esculturas, ha escrito poesía, ha trabajado como diseñador de escenografía y como artista gráfico y ha sido un gran viajero. Su obra ecléctica, que nunca encaja plenamente en escuela alguna, refleja esta diversidad.

► Fischl, Kooning, Sarmiento, Schiele, Severini



Larry Rivers, Nueva York, 1923.
Las partes del cuerpo: Lección de vocabulario francés, 1961-1962. Óleo sobre lienzo, 183 x 122 cm. Colección particular.

Wols

El molino de viento

Una densa red de líneas negras salen en forma radial del centro del lienzo, haciendo surgir la impresión de unas aspas de molino de viento. Las manchas verdes a la derecha y a la izquierda recuerdan quizá un paisaje, mientras el fondo amarillo sugiere un cielo soleado. La pintura ha sido aplicada en pinceladas rápidas y presionada y raspada en el lienzo, dando a la superficie un carácter táctil. Las expresivas pinceladas y las gruesas capas de pintura son típicas del informalismo, un grupo que tenía como objetivo descubrir un nuevo lenguaje artístico dando rienda suelta a los impulsos

creativos espontáneos. Wols fue uno de los miembros clave de este grupo, y produjo obras de fascinante intensidad, inspiradas en su subconsciente, pero muy influidas en la naturaleza y los aspectos del mundo que le rodeaba. Nació en Berlín. Wols estudió en la famosa escuela de la Bauhaus, y después se ganó la vida como fotógrafo. Se dedicó más tarde al dibujo y la pintura y es admirado por sus expresivas obras abstractas.

► Fautrier, Kiefer, Twombly, Utrillo



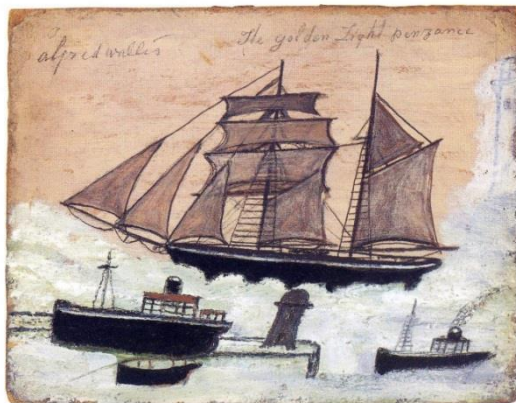
Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze-Battmann), Berlín, 1913-París, 1951.
El molino de viento, 1951. Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm. Westfälisches Landesmuseum, Münster.

Wallis, Alfred*El Penzance de la luz dorada*

Un navío con mástiles, con su velamen y sus jarcias, flota sobre dos barcos pesqueros y un pequeño bote de remos. La perspectiva y la escala distorsionadas, así como el uso de un blanco y negro plano y contrastante, dan a esta imagen un carácter infantil. El título, escrito en la parte superior de la obra, no hace más que subrayar esta impresión. Los temas de Wallis fueron casi exclusivamente su entorno inmediato: los barcos y los puertos de Cornualles, donde solía trabajar. Pescador jubilado y viudo, comenzó a pintar sobre cartulina usada o piezas de forma irregular cuando tenía casi 70 años.

En 1928 fue «descubierto» por el artista Nicholson y el grupo de pintores de St. Ives, que hallaron en sus pinturas la visión espontánea y directa que a su juicio muchos artistas perdían debido a la formación académica formal. Wallis fue conocido rápidamente como artista primitivo o naïf y sus obras ingresaron en importantes colecciones como las de la Tate Gallery de Londres o el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

► Bartlett, Derain, Dufy, Heckel, Marin, Nicholson



Alfred Wallis, Devonport (Reino Unido), 1855-St. Ives (Reino Unido), 1942.

El Penzance de la luz dorada, h. 1935. Óleo y pintura para barcos sobre tabla, 19 x 25 cm. Colección particular.

Lowry, L.S.*Escena de mercado, ciudad del norte*

En un concurrido mercado, la gente viene y va, empujando cochecitos de niños y pasando a sus perros. Las formas sencillas y verticales de los compradores del primer término dan paso, en la parte central del cuadro, a las cubiertas diagonales de los puestos. Estas dirigen la vista del espectador a las líneas horizontales de la fábrica, que produce humo en el fondo. Lowry es uno de los artistas británicos más queridos del siglo XX. Su popularidad se basa en gran medida en su estilo ingenuo, fácilmente accesible, y en sus motivos familiares. Sus infantiles representaciones

del sombrío norte industrial de Inglaterra donde nació son positivas en su comprensiva interpretación de sus temas. Lowry fue quizá el único artista británico que se consagró a este entorno. Empleado administrativo cuyo talento artístico no fue descubierto hasta después de cumplir 50 años, rechazó la tendencia modernista a la abstracción y la espiritualidad, y prefirió basar su obra en la vida diaria.

► Demuth, Moses, Rousseau, Wallis



L.S. (Lawrence Stephen) Lowry, Manchester, 1887-1976.

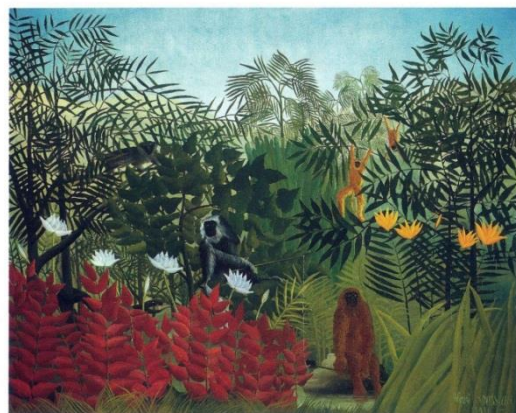
Escena de mercado, ciudad del norte, 1939. Óleo sobre lienzo, 45,5 x 61 cm. Salford Art Gallery and Museum, Salford.

Rousseau, Henri*Bosque tropical con monos*

Dos chimpancés se columpiaban en los árboles, mientras otro aparece sentado al lado de un arroyo en este fantástico bosque tropical, pintado en colores intensos y contrastantes. El estilo decorativo y lineal y la falta de perspectiva deben mucho al arte gráfico, reflejando quizá el oficio de rotulista que Rousseau desempeñó ocasionalmente. Apodado «el Aduanero» por haber ocupado ese empleo, Rousseau no recibió una formación artística formal, y dedicaba el día libre en su trabajo, el domingo, para pintar. Sin embargo, efectuó una singular contribución al arte de vanguardia, y su estilo de

libro ilustrado se anticipa al pop art de la década de 1960. El mundo del arte se burló al principio de su visión naïf, pero después encontró una buena acogida en Picasso y en el poeta Guillaume Apollinaire. En 1908 se organizó un banquete en su honor en el estudio de Picasso, un acto que contribuyó a erigir a Rousseau en símbolo del interés refinado por el arte seudoprimitivo.

► Burra, Lowry, Manson, Moses, Picasso, Wallis



Henri Rousseau (el Aduanero), Laval (Francia), 1844-Paris, 1910.

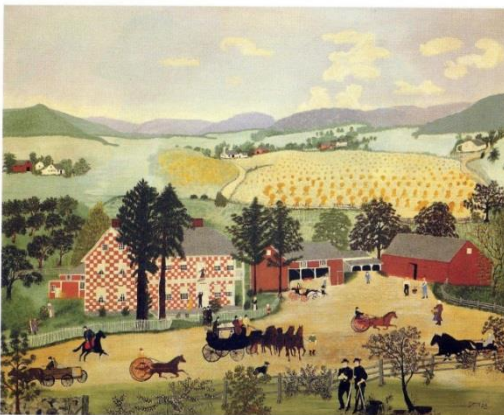
Bosque tropical con monos, 1910. Óleo sobre lienzo, 130 x 163 cm. National Gallery of Art, Washington, DC.

Moses, Anna (Grandma)*Casa a cuadros*

Caballos y carruajes recorren una calle de una aldea de Nueva Inglaterra. En el fondo, las onduladas colinas se funden con el cielo azul. Los edificios, las personas y los animales parecen ser planos, aunque se ha logrado un convincente sentido del espacio reduciendo la escala y el tono de las casas y los almeses del fondo. Grandma («Abuela») Moses comenzó a pintar cuando contaba más de setenta años. Sin formación alguna, fue «descubierta» por un coleccionista de Nueva York en 1938, y a mediados de la década de 1940 sus pinturas habían alcanzado tal popularidad que se utilizaban como tarjetas de felicitación de

Navidad. Artista naïf o «primitiva», produjo pinturas que tienen un carácter sumamente decorativo debido a la falta de perspectiva realista. Pintando de memoria, registró la vida de su Nueva Inglaterra natal como había sido a finales del siglo XIX. La ingenua inocencia y la limpidez que hallaban sus pinturas las hicieron populares tanto para los refinados del mundo del arte en busca de una visión auténtica como para una amplia variedad de amantes del arte.

► Goncharova, Lowry, Rousseau, Wallis



Anna (Grandma) Moses, Greenwich (EE UU), 1860-Hoosick Falls (EE UU), 1961.

Casa a cuadros, 1943. Óleo sobre lienzo, 91,5 x 114,5 cm. Corporación IBM, Nueva York.

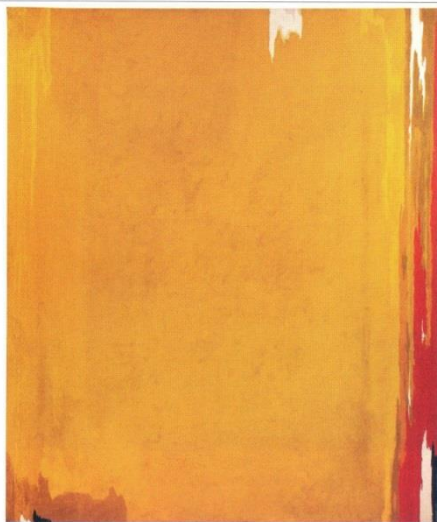
Still, Clyfford

Todo el detalle ha sido empujado a los bordes de este cuadro, dejando en el centro un inmenso mar de color naranja. Las formas irregulares han sido comparadas con el paisaje del Medio Oeste estadounidense, aunque el artista afirmó que no pretendía esa referencia y que su deseo era crear composiciones puramente abstractas y dotadas de carga emotiva, distancias de asociaciones con cosas o lugares. De ahí que la obra carezca de título: se nos invita a experimentarla como un objeto de interés por sí mismo, no como una representación de otra cosa. La escala es enorme,

Sin título

la pintura ha sido aplicada en capas gruesas. Los colores han sido elegidos para crear un poderoso efecto físico y emocional. Still estuvo vinculado a los expresionistas abstractos a finales de la década de 1940 y en la de 1950, y como ellos, su aspiración era potenciar al máximo el impacto físico directo de su pintura mediante la escala, la textura, el color y la sencillez de la imagen.

• Diebenkorn, Figg, Newman, Rothko



Clyfford Still. Grandin (EE UU), 1904-New Windsor (EE UU), 1980.
Sin título, 1951. Óleo sobre lienzo, 275 x 235 cm. National Gallery of Art, Washington, DC.

445

Newman, Barnett

Onement III

Una línea discontinua de pintura de color rojo vivo recorre el centro del lienzo de color granate, dividiendo el cuadro en dos partes. Esta pintura, que forma parte de una serie de obras semejantes, tiene una sencillez elegante. Newman decía que estas obras eran «pinturas de cremallera». La austeridad de la imagen y la intensidad visual de la línea crean una unidad de los contrarios, mientras las formas abstractas y los colores transmiten una sensación de misticismo. Newman pone a menudo a sus cuadros títulos evocadores y a veces bíblicos, que refuerzan el motivo de la espiritualidad que impregna su

obra. Aunque vinculado a los expresionistas abstractos, su estilo reducido distingue a Newman de un enfoque más gestual. Nacido en Nueva York de inmigrantes judíos polacos, Newman trabajó en la fábrica de confecciones de su padre antes de dedicarse plenamente a la pintura. Profesor universitario, crítico y teórico, ha producido también algunas esculturas de acero de grandes dimensiones que recuerdan su uso de una sola línea en el espacio.

• Avery, Figg, Rothko, Still



Barnett Newman. Nueva York, 1905-1970.
Onement III, 1949. Óleo sobre lienzo, 182,5 x 85 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

335

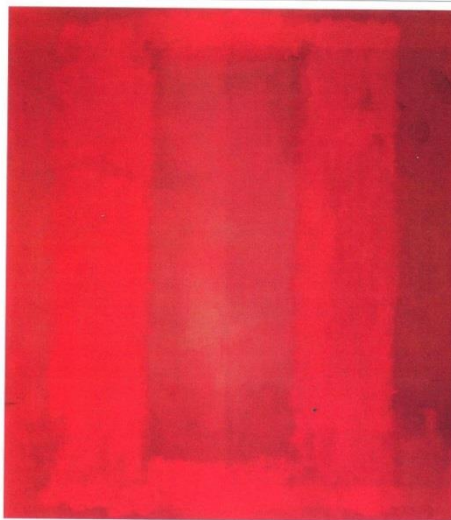
Rothko, Mark

Rojo sobre granate

Un gran marco indefinido de color rojo parece flotar ante un fondo granate. Los colores suaves y luminosos y la escala expansiva de este espectacular lienzo complen entre sí con serena sutileza, envolviendo al espectador con una sensación de pasión, tragedia y sentimiento de lo sublime. Rothko deseaba tentar al espectador a entrar en el plano de la obra con sus colores, provocando una reacción de inmediatez emocional. Le interesaba más la expresión de emociones humanas básicas a través de su obra que explorar la abstracción y la relación entre el color y la forma. Entendía las

formas de sus pinturas —generalmente rectángulos— como «cosas», incluso retratos. Las pinturas de Rothko exhiben la espontaneidad expresiva típica del grupo de pintores radicados en Nueva York que se conoce con el nombre de expresionistas abstractos. Dentro de ese movimiento, la vinculación de Rothko se centra en los pintores de los campos de color, que se expresaban a través del uso del color y no de marcas gestuales en el lienzo. Rothko se suicidó en 1970.

• Figg, Newman, Richter, Still



Mark Rothko. Daugavpils (Letonia), 1903-Nueva York, 1970.
Rojo sobre granate, 1950. Óleo sobre lienzo, 266,5 x 239 cm. Tate Gallery, Londres.

Guston, Philip

Cabeza

Una cabeza sin boca y con un ojo gigantesco constituye el inquietante centro de interés de esta sorprendente imagen. Este personaje, pintado en un estilo tosco, como de boteo, aparece una y otra vez en los cuadros que Guston pintó en la última década de su vida. En muchas de estas obras, repletas de pinceladas y botes de pintura —vestigios de la actividad solitaria del artista— abundan los miembros separados del cuerpo, que representan aspectos de la psique del artista, y que aparecen fumando, bebiendo y guerreando unos con otros. La sencillez de las relaciones espaciales enmascara un significado complejo,

cargado de amargura, ironía y ocasionales momentos de ternura. A finales de los 60, tras ganarse una reputación como expresionista abstracto, Guston desconcertó a los críticos y a sus contemporáneos con esta serie de rigurosas caricaturas. Fue un disidente inmune a las burlas que influyó considerablemente en las generaciones posteriores. Su amigo y colega, el pintor De Kooning, hizo un comentario muy revelador al decirle a Guston que, en último término, su obra trataba «sobre la libertad».

• Fitch, Kooning, Rothko, Shahn



Philip Guston. Montreal, 1931-Woodstock (EE UU), 1980.
Cabeza, 1975. Óleo sobre lienzo, 176 x 189 cm. Colección particular.

Pollock, Jackson

Cinco brazos

Grandes arcos de pintura cubren el lienzo, aparentemente al azar, para producir un intenso y enérgico plano abstracto. Objetos encontrados —eigilillos, clavos y botones— están incrustados deliberadamente en la superficie de la rica textura. Pollock fue el más famoso de los pintores del expresionismo abstracto estadounidense, y se ganó el nombre de «Jack el Destripador» por su método consistente en dejar caer y salpicar la pintura en un lienzo colocado en el suelo. Constatándose de todo el mundo consideraron escandalosas las pinturas de Pollock porque rompían los moldes del arte representativo y, al

usar nuevas técnicas, mostraban la intervención física del artista en su obra. Aunque las obras de Pollock pueden parecer caóticas, su método era, hasta cierto punto, controlado y sistemático. Pollock, que formó parte de un grupo de artistas estadounidenses que trabajaban en pinturas gestuales de grandes dimensiones, puso el énfasis en el proceso que hay detrás de la pintura, y de este modo ejerció una profunda influencia en el arte europeo.

► Kooning, Michaux, Mitchell, Motherwell



Jackson Pollock. *Cody* (EE UU), 1912-Spring (EE UU), 1956.
Cinco brazos. Óleo sobre lienzo con objetos encontrados, 129 x 76,5 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Michaux, Henri

Sin título

Una serie de marcas de tinta en diagonal parecen haber sido aplicadas azotando la superficie del papel. Balando ante nuestros ojos, parecen tener vida propia. Esta obra en particular forma parte de una larga serie titulada «Movimientos», iniciada en 1959. En esa época Michaux había comenzado a experimentar con la droga alucinógena mescalina para liberar su creatividad, y su estilo pictórico cambió espectacularmente, haciéndose más espontáneo. Este interés en expresar los impulsos subconscientes es típico del informalismo. Los dibujos anteriores de Michaux,

a los que tituló *Phantomismes*, debido a sus motivos fantásticos y fantasmagóricos, se basaban en el dibujo automático y presentaban imágenes en transición y metamorfosis. El sufrimiento, la alienación y la angustia son fundamentales en el arte de Michaux, que expresa el elemento del azar y el absurdo de la vida, desvelando la influencia del movimiento existencialista de la Europa de posguerra.

► Artaud, Kline, Marden, Pollock, Soulages, Tobey



Henri Michaux. Namur (Bélgica), 1899-París, 1984.
Sin título, 1978. Tinta china sobre papel, 75 x 108 cm. Galería Edward Thorp, Nueva York.

Tobey, Mark

Sin título

Un laberinto aparentemente caótico de enmarañadas líneas negras cubre la superficie del papel. En su zigzag se cortan y crean un ritmo dinámico que hace que toda la composición parezca moverse. Aunque, superficialmente, se parece a la obra de pintores expresionistas abstractos como Pollock, las ideas que inspiran esta obra son muy diferentes. A diferencia de Pollock, a quien le interesaba el proceso efectivo de la pintura, a Tobey le impulsaba un objetivo espiritual, y entendía la pintura como una forma de meditación, no como una acción. Este planteamiento concuerda con sus creencias

religiosas: se había convertido al movimiento bahá'i, una forma de budismo zen que hace hincapié en la unidad espiritual de toda la humanidad, y su arte refleja un enfoque más universal del mundo. Tobey, que inició su carrera como ilustrador de moda, no recibió una formación académica formal, como Mondrian y Kandinsky antes que él, pero llegó a ser un pintor de talla internacional.

► Art & Language, Kandinsky, Michaux, Mondrian, Pollock



Mark Tobey. Centerville (EE UU), 1890-Basilea, 1978.
Sin título, 1959. Aguada sobre papel, 34,5 x 19,5 cm. Colección particular.

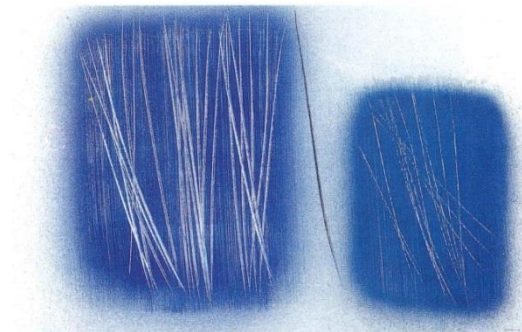
Hartung, Hans

Sin título

Des manchas de azul marino separadas por una línea negra y líneas de finas estrías verticales blancas. «Una sola línea, violenta, apasionada, rota, o bellamente traquila, regular, uniforme, transmite nuestros sentimientos, corresponde a lo que estamos viviendo». Es posible que la violencia y agresividad de las marcas de este lienzo reflejen la propia ansiedad del artista. Como Wols, Fautrier y Ropelle, contribuyó a iniciar los nuevos métodos que luego se conocieron como informalismo: obras sin formas, inspiradas por la caligrafía, que él llamaba «improvisaciones psíquicas».

Debido a su apariencia dinámica y espontánea, tuvieron mucha aceptación. Hartung nació en Alemania y estudió filosofía e historia del arte en la universidad. Huyó del país antes de que estallara la segunda guerra mundial y se instaló en París, convirtiéndose en uno de los pintores abstractos más importantes de Francia.

► Fautrier, Klein, Michaux, Ropelle, Wols



Hans Hartung. Leipzig, 1904-París, 1992.
Sin título, 1961. Óleo sobre lienzo, 80 x 130 cm. Colección particular.

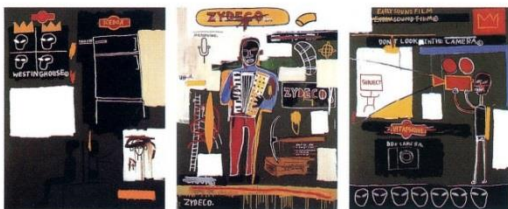
Basquiat, Jean-Michel

Zydeco

Un hombre con un acordeón ocupa la posición central de este tríptico. El microfono y la palabra "Zydeco" repetida tres veces en el panel central refuerzan el tema musical ("Zydeco" es el nombre de una variedad de la música cajun). La palabra tiene una energía vital e inmediata. Los contornos de los objetos y las siluetas de las figuras se dibujan apresuradamente con ceras y después se rellenan de amarillo y rojo brillantes. Se dejó que la pintura chorreara y algunas zonas se repasaron o borraron rápidamente. Aprovechando su experiencia como artista del graffiti en Nueva York, Basquiat juega irónicamente

con conceptos de arte "primitivo" para rebatir estereotipos sobre los artistas negros. Muchas veces pintaba directamente sobre paredes, puertas, muebles y otros objetos, elaborando un complejo sistema de palabras, señales e imágenes que hablan de un mundo fragmentado y caótico. Alcanzó la fama y la fortuna casi de la noche a la mañana y colaboró con artistas de renombre como Warhol y Clemente antes de su prematura muerte a los 28 años de edad.

• Bacon, Clemente, Hammons, Lawrence, Warhol



Jean-Michel Basquiat. Nueva York, 1980-1988.

Zydeco, 1984. Ceras, acrílicos y óleo sobre lienzo, 219 x 518 cm. Colección particular.

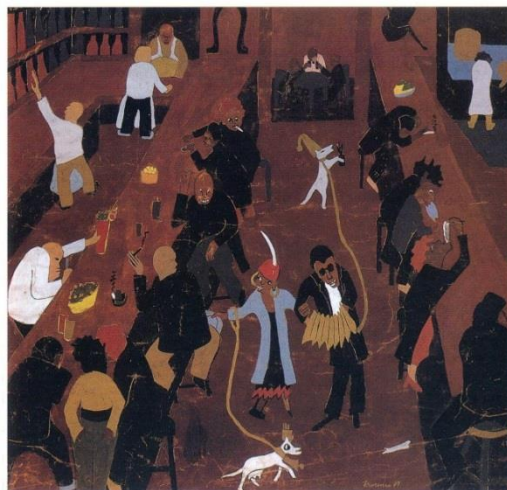
Lawrence, Jacob

Bar'n'Grill

Los clientes de las dos barras, de rostros caricaturescos, se distraen escuchando al acordeonista y mirando a su exótica acompañante, mientras los camareros con chaquetas blancas se apresuran a servirlos. Esta vibrante obra, pintada cuando Lawrence tenía sólo 20 años, capta la animada vida callejera de Harlem, el barrio del artista, en los años 30. Lawrence es un penetrante observador de su entorno inmediato y de la vida de los negros no leamericanos, y combina a la perfección el estilo moderno con la tradición narrativa. Ha investigado minuciosamente la historia de los afroamericanos,

y muchas de sus obras describen la vida de importantes personajes negros o las penalidades de su raza durante toda su historia en América. Es un auténtico modernista, que rechazó deliberadamente el estereotipado estilo "primitivo" que se esperaba de los artistas negros en esa época. Fue el primer afroamericano cuyos cuadros entraron en la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

• Basquiat, Benton, Campigli, Hopper



Jacob Lawrence. Atlantic City (EE UU), 1917.

Bar'n'Grill, 1937. Caseína o temple sobre papel, 56 x 56 cm. Museo de Arte de San Antonio, Texas.

Haring, Keith

Rompecabezas de monos

Estas figuras saltarinas que parecen monos de colores brillantes se asemejan a las de las pinturas murales primitivas. Con energía y alegría inagotables, ejecutan una danza ritual de placer colectivo. A Haring, que trabajaba en Nueva York, le inspiraban el bullicio y la confusión de la gran ciudad. Aunque tenía estudios artísticos, renunció a las técnicas tradicionales y se dedicó al graffiti artístico, cada vez más sofisticado pero con el que podía hablar directamente al público en el lenguaje de la calle. Empezó por rellenar los espacios publicitarios vacíos de las estaciones de Metro con

sus personalísimos conjuntos de figuras humanas y animales, y acabó atrayendo la atención de las galerías comerciales y los museos. Sin embargo, Haring continuó haciendo arte para espacios públicos y obras no dirigidas a las galerías, como ilustraciones para libros infantiles, camisetas y chapas. También experimentó con el cuerpo como soporte del arte, en sus pinturas corporales.

• Basquiat, Mapplethorpe, Nauman, Vasarely



Keith Haring. Kutztown (EE UU), 1958-Nueva York, 1990.

Rompecabezas de monos, 1988. Acrílico sobre lienzo. Diámetro 25,5 cm. Legado de Keith Haring, Nueva York.

Penck, A. R.

Sistema-pintura-fin

Las formas oscuras de una serpiente y una criatura alada se ciernen amenazadoras sobre una turbulenta escena llena de signos semejantes al graffiti. La banda de figuras de palotes que huyen y las variaciones de escala y peso sugieren un territorio inestable, quizá en medio de un enconado conflicto. Penck, cuyo verdadero nombre es Ralph Winkler, nació en Alemania durante la segunda guerra mundial y creció en un país dividido y demorado. La sensación de miedo y amenaza de esta obra refleja ese origen y expresa los sentimientos de atribulada incertidumbre del artista. Su ascenso a la fama fue alentado por

el renovado interés por la pintura figurativa, una reacción ante la abstracción distanciada del minimalismo. Aunque su eclectica mezcla de símbolos primitivos, pincelada gestual y temas políticos es típica del neoexpresionismo, Penck no se considera parte de ese movimiento, sino que compara sus estudios con los de un científico social, creando diversos medios para expresar los enfrentamientos y fracasos de la sociedad actual y sus diferencias con respecto al pasado.

• Basquiat, Gottlieb, Haring, Spero



A. R. Penck (Ralph Winkler). Dresde, 1939.

Sistema-pintura-fin, 1969. Acrílico sobre lienzo, 145 x 150 cm. Colección particular.

Schnabel, Julian*Desnudo azul con espada*

Un guerrero azul desnudo con una especie de sable apoya sus pies en dos columnas clásicas, que flotando libremente parecen distanciadas de la historia. El fondo de esta pintura está formado por platos pegados a un tablero de madera irregular. Esta espectacular técnica permite crear una superficie a modo de mosaico. La rudimentaria figuración y el contenido pictórico tienen su correspondencia en la energía dinámica que se confiere a los materiales. Schnabel presenta estos efectos de una manera hercúlea e írica. La idea de un mundo fragmentado, donde chocan iconos de la alta y la baja cultura, es un tema

común a todas las pinturas de Schnabel. Su estilo irónico es típico del posmodernismo, que utiliza las técnicas del pastiche y la discontinuidad para criticar las teorías establecidas sobre el arte. En una época en que los artistas contemporáneos daban generalmente más importancia a otros medios, las obras de Schnabel se consideraron un gran avance en la pintura. Antes de cumplir 30 años había alcanzado niveles sin precedentes de éxito comercial y de crítica.

■ Baselitz, Polke, Salle, Spoori



Julian Schnabel. Nueva York, 1991.
Desnudo azul con espada, 1979-1980. Platos, óleo y acuarela sobre panel de conglomerado, 244 x 274,5 cm. Galería Bruno Bischoffberger, Zurich.

Baselitz, Georg*La espigadora*

La deliberada violencia de las prioridades amenaza con sofocar la imagen de la figura débil que recoge espigas. En un gesto espectacular, Baselitz ha colocado el lienzo cabeza abajo, intentando distorsionar o fragmentar el elemento figurativo de su obra. Al devaluar de este modo el tema, la cuestión de lo abstracto frente a lo figurativo se vuelve irrelevante. Desde 1965, cuando la fiscalía confiscó dos cuadros de su primera exposición en Berlín, Baselitz ha jugado con la controversia. Su famosa negativa a discutir su prolífica producción de pinturas, dibujos y esculturas arrancadas de troncos de árboles

con una sierra mecánica le han ganado tantos adversarios como admiradores. El antiintelectualismo de su técnica de pincel y su estilo neoespressionista se han interpretado como una reacción contra la elegancia del minimalismo norteamericano. Su manifiesto de 1985 El equipo del pintor arrojó poca luz sobre sus motivos. Con su típico apatismo, declaró que «no tengo nada que decir acerca de mis cuadros. Pinto, que no es fácil ni mucho menos, y eso es lo único que sé hacer».

■ Baselitz, Ganton, Kiefer, Penck



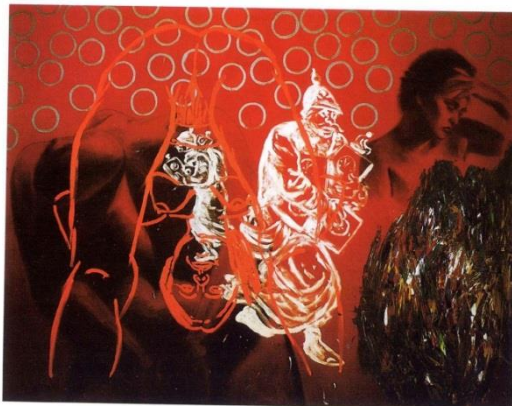
Georg Baselitz. Deutschbaselitz (Alemania), 1938.
La espigadora, 1978. Óleo y temple sobre lienzo, 330 x 250 cm. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

Salle, David*La zarza ardiente*

Esta obra combina imágenes andrinas de mujeres tomadas de fotografías, anuncios publicitarios y revistas pornográficas con figuras geométricas y garabatos expresionistas. Los elementos pictóricos no han sido dispuestos de acuerdo con una estructura narrativa, y dan a la obra un carácter deliberadamente vago. El título juega con la connotación sexual del término «cush» en argot inglés y con el episodio bíblico de la revelación de Dios a Moisés, como si Salle realizase un ejercicio de libre asociación. En las pinturas de Salle, las imágenes y los zorros de la cultura contemporánea chocan en una yuxtaposición caprichosa de

estilos y tradiciones. En un eclecticismo muy posmoderno, se recurre al simbolismo, el expresionismo, el realismo y el pop art en un pastiche que reduce la historia de la pintura a componentes fragmentados. Salle es una figura fundamental de la transvanguardia, un grupo de pintores posmodernistas europeos y norteamericanos que cuestionan toda la tradición de la pintura, así como su valor y relevancia como forma de arte en la era de la comunicación electrónica.

■ Polke, Richter, Schiele, Schnabel



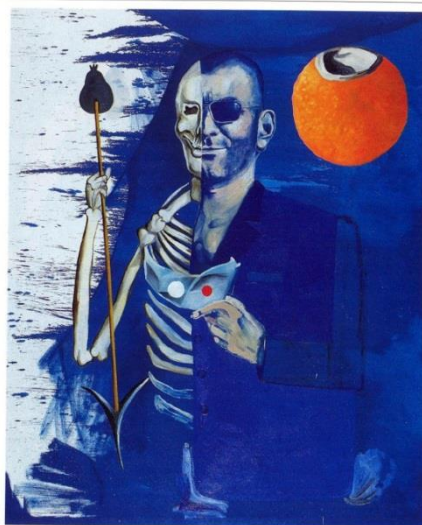
David Salle. Norman (EE UU), 1992.
La zarza ardiente, 1982. Óleo y acrílico sobre lienzo, 234 x 300 cm. Colección Saatchi, Londres.

Kippenberger, Martin*Sin título*

El propio artista, mitad hombre y mitad esqueleto, posa como un guerrero desafiante que afronta su propia mortalidad. En la mano derecha lleva una lanza, y en la izquierda un barquito de papel. El extraño planeta naranja del fondo está basado en un juguete de goma, y tal vez evoque recuerdos del pasado de Kippenberger. El cuadro, con su reunión de imágenes y objetos sin relación aparente, debe mucho a la obra de los surrealistas de los años 20. Kippenberger procura deliberadamente pintar cuadros que se resistan a la interpretación e incluso ofendan al espectador con su

presencia. Tras recibir una estricta educación evangélica en la Selva Negra, Kippenberger se rebeló y ha vivido una vida nada convencional. Compró una gasolinera en Brasil, fundó un grupo de punk rock, e incluso pensó en terminar una novela inconclusa del escritor checo Franz Kafka, poniéndole un final feliz. Entró en el mundo del espectáculo al abrir el S.O. 36, un local para conciertos y happenings.

■ Kuhn, Modigliani, Morimura, Schjerveck



Martin Kippenberger. Dortmund, 1983.
Sin título, 1988. Óleo sobre lienzo, 240 x 200 cm. Colección particular.

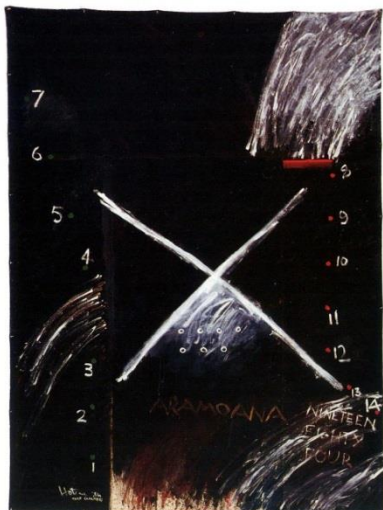
Hotere, Ralph

Aramoana, mil novecientos ochenta y cuatro

Dos series de números sobre fondo negro, del 1 al 7 y del 8 al 14, ocupan los costados del lienzo, flanqueando una gran zona blanca. Debajo, en letras mayúsculas, está pintado el título de la obra, Aramoana, mil novecientos ochenta y cuatro. El aspa conecta físicamente las dos series de números. También puede verse como una cruz, símbolo cristiano del sacrificio. El sacrificio al que se refiere la obra es la destrucción de Aramoana, lugar donde creaba una colonia de elabatos. Hotere es un artista maorí, y este cuadro tiene un matiz político, incorporando un comentario sobre los derechos

y tradiciones de su pueblo, que él ve amenazados. A diferencia de otros artistas maoríes, Hotere pinta en un estilo muy influido por el arte occidental. Durante algunos años, pintó cuadros simétricos, predominantemente negros, inspirados por el artista norteamericano Reinhardt, cuya influencia se sigue notando en el fondo monocromo de esta obra. Más adelante, sus obras se volvieron más gestuales y expresivas.

• Johns, Kawara, Klee, McCahon, Reinhardt



Ralph Hotere. Mitimiti (Nueva Zelanda), 1931.
Aramoana, mil novecientos ochenta y cuatro, 1984. Óleo sobre lienzo, 245 x 182,5 cm. Museo Waikato de Arte e Historia, Hamilton.

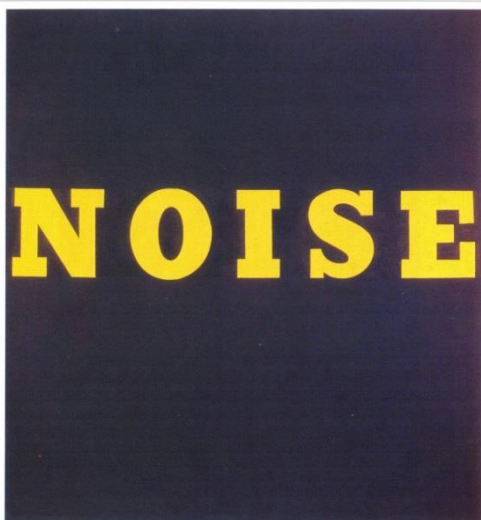
Ruscha, Ed

Ruido

La palabra «NOISE» (ruido), pintada en llamativas letras amarillas, llena el lienzo a lo ancho. Estampada sobre un fondo liso y oscuro, forma una imagen fascinante que parece gritar al espectador, apelando vanamente a uno de los sentidos a los que la pintura no puede llegar. Ampliando el debate acerca de qué puede representar el arte y qué no puede representar, y cuestionando así su papel en la sociedad, Ruscha subraya aquí la idea que inspira la pieza, poniendo de manifiesto sus afinidades con el arte conceptual. Figura clave del movimiento del pop art de California en la década de 1960, el interés de

Ruscha por la cultura y la sociedad contemporáneas ha logrado que su obra tenga un atractivo para muchos artistas más jóvenes. A mediados de la década de 1960, comenzó a combinar palabras e imágenes, como en Adós, una obra en la que las letras se forman mediante la conjunción de líquidos derramados. Después ha producido una serie de obras en las que explora manchas producidas por sustancias corrientes. Los siluetas de objetos, animales y paisajes urbanos imprimen un carácter enigmático e irreal a su obra reciente.

• Kawara, Kosuth, Prince, Vautier



Ed Ruscha. Omaha (EE UU), 1937.
Ruido, 1963. Óleo sobre lienzo, 183 x 170 cm. Colección particular.

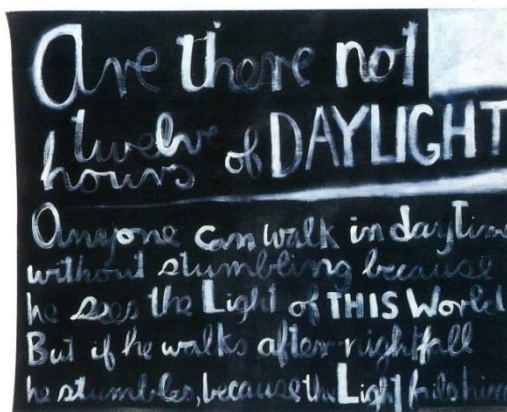
McCahon, Colin

¿No hay doce horas de luz?

El título de la obra —¿No hay doce horas de luz?— aparece pintado en blanco en la parte superior del lienzo. Debajo hay una línea blanca, que se asemeja al horizonte de un paisaje, y debajo de ésta una explicación del enunciado superior. La última frase, «pero si camina después del anochecer tropieza, porque la luz le falta», se diluye en el fondo, reforzando la presentación del texto su significado. El cristianismo es el tema primordial de McCahon y el texto su método de expresión dominante. La transición desde la proclama vigorosa hasta el gerabato más vacilante, como en la

ilustración, es un motivo común en sus pinturas, que se hacen eco de temas relacionados con la fe y la duda y actúan como metáforas del acto de creación artística. McCahon ha dicho que su primera inspiración fue la contemplación de un rotulista trabajando a la puerta de su taller y la visión de rótulos en los mercados. Su obra ofrece un comentario acerca de lo espiritual que no es frecuente en el arte contemporáneo y que ha ejercido una gran influencia sobre la obra de otros artistas neozelandeses.

• Hotere, Wakura, Kosuth, Prince, Vautier



Colin McCahon. Timaru (Nueva Zelanda), 1919-Auckland, 1987.
¿No hay doce horas de luz?, 1970. Acrílico sobre lienzo, 203 x 254 cm. Museo Waikato de Arte e Historia, Hamilton.

Vautier, Ben

El arte es inútil, volved a vuestra casa

«El arte es inútil, volved a vuestra casa», dice el llamativo texto en francés, estampado en sencillos caracteres blancos sobre un fondo rojo escarlata. Esta declaración de ingenio agresivo es típica de Vautier, que ha cimentado su carrera en el cuestionamiento de la validez del arte. Su modus operandi es «el arte como estrategia», donde asume el papel del intruso, proclamando dichos ingeniosos para parodiar la naturaleza jerárquica de la historia del arte y del medio artístico. La picardía adolescente y la actitud irreverente de Vautier, expresadas a menudo por medio de performances

interactivas, le vincula al movimiento Fluxus, un grupo iconoclasta que aspiraba a subvertir el establishment del arte. Algunas acciones características fueron tumbarse boca abajo en medio de una acera muy transitada para que los transeúntes le pisaran, o sentarse a una mesa en el exterior de una galería con un cartel que rezaba: «Ben firma las pinturas de otras personas.» Su forma inmediata y accesible de propaganda social ha incluido la producción de perfifetos, tarjetas postales, carteles y pequeños libros.

• Kosuth, McCahon, Prince, Ruscha, Weiner



Ben Vautier. Nápoles, 1935.
El arte es inútil, volved a vuestra casa, 1971. Acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm. Galería Bruno Bischofberger, Zürich.

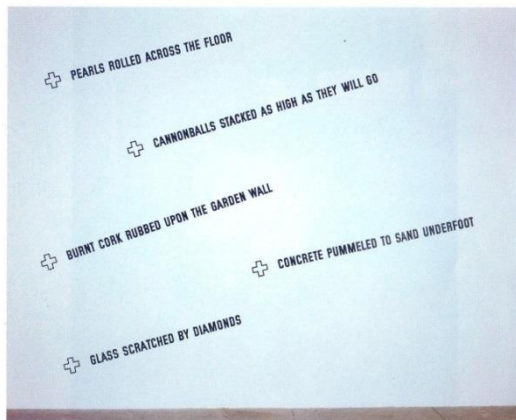
Weiner, Lawrence

Una serie de frises, ejecutadas con caracteres sencillos y anónimos, cruzan en diagonal una pared. Weiner usa el lenguaje en sustitución de las imágenes visuales de perlas que ruedan por el suelo o de balas de cañón aplastadas a su máxima altura. Las frases, sin relación entre sí y fuera de contexto, hacen que el espectador se pregunte cuál es el significado de la obra, e invocan su propia imagen mental de las descripciones. Este interés por la idea que inspira la obra de arte, en vez de por la obra de arte propiamente dicha, es típica del arte conceptual, un movimiento con el que Lawrence

Perlas rodaron por el suelo

Weiner está relacionado. Sin embargo, Weiner anima a los espectadores a estructurar el significado de la imagen por sí mismos, mientras que otros artistas del arte conceptual imponen a menudo al espectador una lectura más rígida. «Una vez que se conoce una obra mía, se posee. No hay modo de que yo pueda subir a la cabeza de alguien y quitársela», ha afirmado Weiner. Ha realizado también videos, películas y carteles, y ha participado en performances.

• Kosuth, McCahon, Prince, Vautier



Lawrence Weiner, Nueva York, 1940.

Perlas rodaron por el suelo, 1994. Esmalte sobre la pared de la galería, dimensiones variables. Colección particular.

Samba, Chéri

El escribiente local está sentado ante la mesa de la izquierda, redactando cartas en nombre de aldeanos que piden dinero a parientes adinerados. Los textos que se encuentran sobre la mesa y detrás de las figuras familiares están escritos en lingala, la lengua vernácula de la República Democrática del Congo, y hablan de una triste historia de penalidades y de la necesidad de la caridad. Un desastrado muchacho de vientre hinchado lleva una de las cartas al parente rico que se ve en el margen derecho del cuadro, vestido con un elegante traje y sentado cómodamente en el exterior de su moderno hogar. En

La familia de Sr. Pobre

las dos partes de esta pintura, Samba crea un conmovedor contraste entre el rico y el pobre. Artista autodidacta, Samba se ganó la vida al principio de su carrera pintando anuncios publicitarios y dibujando caricaturas para periódicos. En 1975 comenzó a pintar sus caricaturas en lienzos, conservando el formato narrativo que le permite formular enunciados claros acerca del gobierno y la sociedad de su país. Las obras de Samba ofrecen un vívido panorama de la vida africana contemporánea que hace pensar.

• Moses, Ntengethwa, Rousseau, Severini



Chéri Samba, Kintu M'Vula (Rep. Dem. del Congo), 1956.

La familia de Sr. Pobre, 1991. Acrílico sobre lienzo, 66 x 81 cm. Galería Annina Nosei, Nueva York.

407

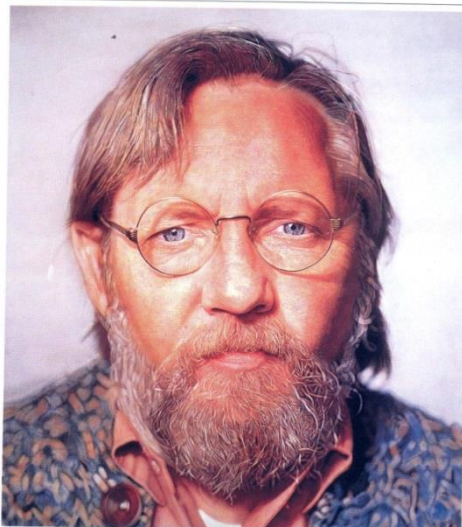
Close, Chuck

John

A pesar de que su tema no tiene nada de excepcional, este cuadro de grandes dimensiones resulta bastante inquietante. A primera vista parece muy normal, pero si lo examinamos atentamente nos confunde con sus variaciones de foco y de escala. Los contornos borrosos de las orejas y los hombros hacen que la cara se acerque al espectador. Con gran virtuosismo técnico, Close ha transcrito y ampliado una fotografía, reproduciendo con exactitud los defectos de la visión de la cámara. La imagen, a la vez vulgar y misteriosa, ocupa una posición intermedia entre la pintura ilusionista —rompe l'œil—

en la que los objetos parecen tangibles y tridimensionales, y la reproducción fotográfica, que aunque es fiel al natural siempre está limitada por la profundidad del objetivo de la cámara. Close es uno de los pintores hiperrealistas más destacados, y ha pintado más retratos colosales. En sus obras más recientes, la imagen está formada por diminutas motas de colores, de modo que la atención del espectador fluctúa entre los patrones de la superficie y la imagen de conjunto, que sólo se puede ver bien a cierta distancia.

• Cuhai, Estes, Hanson, Jawlensky



Chuck Close, Monroe (EE UU), 1940

John, 1971-1972. Acrílico sobre lienzo, 254 x 228,5 cm. Galería Pace Wildenstein, Nueva York.

Tjapaltjarri, Clifford Possum

Sueños de canguro

Sueños de canguro cuenta una historia del «sueño», el mundo sagrado de los antepasados espirituales que para los aborígenes australianos han creado todos los seres vivos y cosas que existen en el mundo. A pesar de su carácter abstracto, Sueños de canguro es en realidad un mapa o plano de un lugar tribal específico, y detalla su historia e importancia concretas. Para entender esta pintura es imprescindible tener ciertos conocimientos sobre el significado de los complejos estratos de símbolos. Las huellas rojas, por ejemplo, representan canguros en movimiento, mientras las formas

curvas indican canguros tumbados junto al pecho de un río seco. Pueden verse cazadores con pinturas corporales, como también los campamentos. La obra tiene sus raíces en la antigua tradición australiana de la pintura en arena que se remonta a hace muchos milenios. Tjapaltjarri es una figura clave en el grupo de artistas llamados Pintores del Desierto Occidental, que han reinventado sus tradiciones auditivas y visuales en la forma moderna de la pintura sobre lienzo.

• Boyd, Hore, Rae, Tiller



Clifford Possum Tjapaltjarri, Nubbeny Creek (Australia), 1932.

Sueños de canguro, 1986. Acrílico sobre lienzo, 137 x 152 cm. Colección particular.

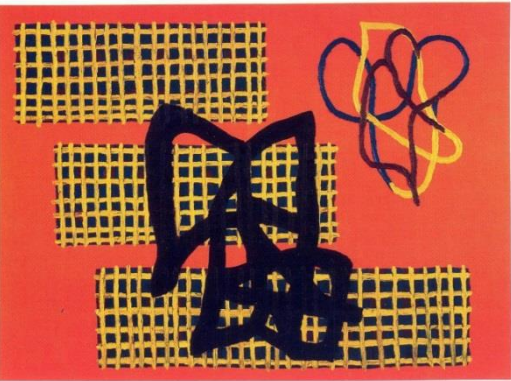
Lasker, Jonathan

Amor público

A primera vista, los garabatos gigantes y las rejillas sobre fondo amarillo rabioso parecen el resultado de gestos grandiosos y enérgicos. Pero en realidad, esta obra de grandes dimensiones está basada en un estudio en miniatura, que sólo media unos centímetros. Lasker utiliza bocetos de este tipo para sus cuadros, y lleva a cabo la transformación con apasionada precisión y fidelidad al dibujo original. Cada rayita, cada trazo espontáneo, se transforma en un espeso sendero de pintura exprimida directamente del tubo sobre el lienzo. Los distintos componentes se van añadiendo

cuidadosamente, uno a uno. Durante el proceso de reconstruir la inmediatez de los estudios inciales en la concienzuda obra final, Lasker equilibra las fuerzas del gesto casual con la intención inteligente. Según él, «La pintura incluye un registro físico de las expresiones de la mano humana... En ningún otro arte la creación está ligada tan permanentemente e íntimamente a los movimientos del cuerpo».

• Gironella, Hodgkin, Marden, Scully



Jonathan Lasker. Jersey City (EE UU), 1948.
Amor público, 1990. Óleo sobre lino, 244 x 330,5 cm. Colección particular.

Hodgkin, Howard

Small Durand Gardens

Un mosaico de formas abstractas de brillantes colores contrasta con los racimos de motas de color crema sobre fondo azul. La curva a franjas naranjas y azules de la izquierda podría representar un sendero, y las tres formas amarillas de abajo parecen arbustos. En cuanto al fondo moteado, puede que evoque la luz entre el follaje. El título es el nombre de un parque que Hodgkin solía contemplar desde el piso de un amigo, y seguramente esta obra representa sus recuerdos de los arbustos, las flores y los senderos de dicho parque. Las modestas dimensiones del cuadro y la manera de

enmarcar el motivo central con finas veladuras de pintura atraen al espectador hacia un espacio recogido, de contemplación. Para Hodgkin, el proceso de pintar es largo; puede tardar años en terminar una obra. Suele trabajar en tablas, cubriendo de sutuosos colores no sólo el soporte, sino también el marco. Además de pintor, es un grabador muy dotado, y en 1965 ganó el Premio Turner de arte contemporáneo.

• Gironella, Hitchens, Masson, Sutherland



Howard Hodgkin. Londres, 1932.
Small Durand Gardens, 1974. Óleo sobre tabla, 67 x 66,5 cm. Colección particular.

207

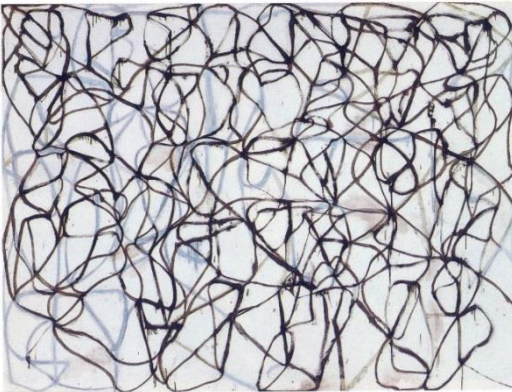
Marden, Brice

Montaña fría 6 (puente)

Una maraña de líneas curvas, pintadas con pinceladas largas y delgadas y ramificaciones, llena el plano del cuadro. Los ritmos sutiles y deliberados de las líneas grises y negras evocan la idea de un crecimiento orgánico, en alusión al mundo natural. El título, que se refiere a una montaña, refuerza el tema de la naturaleza. Este cuadro forma parte de una serie de obras titulada «Montaña fría», que representan la naturaleza en forma abstracta. El propósito de Marden es representar una montaña real, no pintando un cuadro de ella, sino haciendo una imagen que recuerde cómo el espectador

podría sentirse al mirar una montaña. La referencia al mundo natural en el título de esta obra sitúa a Marden cerca del expresionismo abstracto, con su énfasis en la evocación de la emoción y el sentimiento. «Creo que son pinturas sumamente emocionales, no para ser admiradas por razones técnicas o intelectuales, sino para ser sentidas», dijo Marden. Mientras corrige y revisa su obra, Marden lucha a menudo para alcanzar este elegante equilibrio.

• Kline, Lasker, Martín, Michaux, Vieira da Silva



Brice Marden. Bronxville (EE UU), 1938.
Montaña fría 6 (puente), 1989-1991. Óleo sobre lino, 247,5 x 366 cm. Colección del artista.

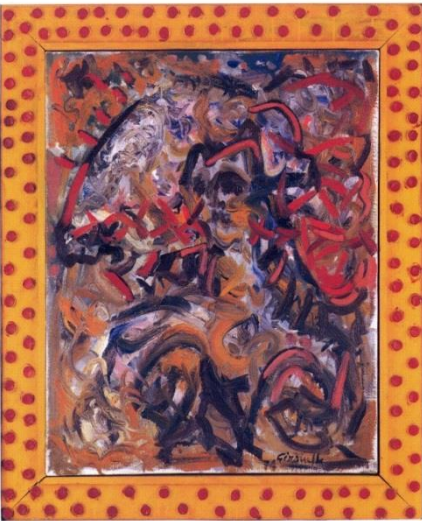
Gironella, Alberto

La reina Riqui

La imagen de una reina ha quedado reducida a una maraña de líneas de color empastado. El vistoso marco recuerda el arte popular mexicano. Esta obra, basada en La reina Mariana, de Diego Velázquez —una imagen del siglo XVII que Gironella ha copiado muchas veces—, es una metáfora del pasado colonial de México y de su presente. El título alude a la ex esposa del artista, Carmen Piña, a la que llamaba «Riqui». Durante toda su carrera, Gironella ha tratado de resolver un problema básico del arte latinoamericano del siglo XX: cómo desarrollar una identidad artística original y

autónoma, a partir de una tradición híbrida conectada con la gran tradición pictórica europea. El inevitable legado de la conquista y la colonización es una de sus preocupaciones constantes, y sus irónicas versiones de cuadros de los antiguos maestros europeos dan testimonio de su ambivalencia hacia este patrimonio artístico. La obra de Gironella, saludado como surrealista por André Breton, es difícil de clasificar, y en esto, sin duda, radica su fuerza.

• Hodgkin, Klee, Kline, Mitchell



Alberto Gironella. México DF, 1929.
La reina Riqui, 1974. Óleo sobre lienzo, 122 x 102 cm. Museo de Arte Moderno, México DF.

161

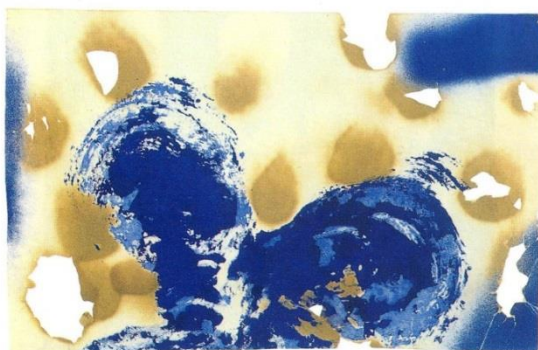
Klein, Yves

FC-11 Antropometría-Fuego

Una mancha de pintura azul cubre la superficie de papel quemado. La imagen es la impresión del cuerpo desnudo de una mujer, una forma insólita de pintar, a mitad de camino entre el retrato y la abstracción. Klein denominaba «antropometría» a estas impresiones corporales, como si fueran estudios de las proporciones del cuerpo humano. Esta tonalidad concreta de azul, que Klein patentó como «Azul Klein Internacional», se convirtió en el sello personal de su obra. Era un color que, según él, no generaba asociaciones, excepto con el mar y el cielo, que son los dos elementos

más intangibles o abstractos de la naturaleza. Klein era un hombre exuberante y un incansable provocador, y su abundante obra incluye una serie de retratos al fuego, ejecutados con un soplete. Junto con Manzoni, formó parte de un grupo de artistas conocido como nuevos realistas, que rechazaban la tradicional pintura al óleo sobre lienzo y buscaban nuevas maneras de producir arte.

► Fontana, Hartung, Manzoni, Rotella



Yves Klein, Niza (Francia), 1928-París, 1962.

FC-11 Antropometría-Fuego, 1961. Óleo sobre papel quemado, 22,5 x 36 cm. Nordenhake, Estocolmo.

Fontana, Lucio

El fin de Dios

Un lienzo rosa de forma ovoide, acortillado a pinchazos que dejan ver el espacio vacío que hay detrás. Forma parte de una serie de obras en las que Fontana hacía cortes o agujeros en el lienzo, como gesto definitivo del artista. Los pinchazos y cortes pretendían llamar la atención hacia el espacio infinito de detrás del lienzo, con lo que este espacio vacío pasa a formar parte de la obra, tanto como el lienzo mismo. A diferencia de los pintores figurativos, que crean la ilusión de espacio, Fontana ataca sus lienzos incorporando el espacio mismo a su obra. Este rechazo del espacio tradicional del

lienzo, y el movimiento de la obra en el espacio real de la galería, son típicos del espacialismo, un grupo de vanguardia del que Fontana fue miembro fundador. Su enfoque cerebral de la pintura y su alejamiento de la abstracción emotiva de muchos artistas europeos abrieron camino al arte conceptual.

► Huang, Klein, Pollock, Rothko, Schnabel, Turner



Lucio Fontana, Rosario (Argentina), 1899-Varese (Italia), 1968.

El fin de Dios, 1963. Óleo sobre lienzo, 178 x 123 cm. Colección particular.

143

Rotella, Mimmo

Marilyn Monroe

Un cartel cinematográfico, con la imagen de Marilyn Monroe y Robert Mitchum, ha sido hecho trizas y pegado sobre un lienzo, dejando al descubierto lo que parecen capas de otros carteles debajo. Monroe, un ícono inspirador para muchos artistas, ha sido prácticamente destruida por Rotella. Esta destrucción es fundamental en su obra. Rotella es conocido por sus collages confeccionados a partir de carteles arrancados de la calle, a los que llamó «decollages». Más tarde, pegó los carteles al lienzo y después los volvió a rasgar parcialmente, bautizando la técnica como «doble decollage». Los artistas que trabajaban

de este modo recibieron el nombre de «afichistas», de affiche (cartel). Mediante la yuxtaposición y ligera alteración, los carteles, los eslóganes y las imágenes chocan entre sí y se producen conjugaciones accidentales. A finales de la década de 1940, Rotella se había convertido en una figura destacada entre los nuevos realistas, que utilizaban desechos de la vida urbana para hablar directamente de la sociedad en que vivían. El uso de formas de la publicidad y del arte comercial vinculan también a Rotella con el movimiento del pop art.

► Blake, Morley, Organ, Paolozzi, Schwitters



Mimmo Rotella, Catanzaro (Italia), 1918.

Marilyn Monroe, 1962. Carteles rasgados sobre lienzo, 196 x 140 cm. Colección particular.

Paolozzi, Eduardo

Yo fui juguete de un hombre rico

La imagen de una lozana y sonriente morena con medias constituye el eje de este vistoso collage. Paolozzi tomó la ilustración de la cubierta de Intimate Confessions, una revista para mujeres de 1940, y añadió una selección de elementos que compendian la cultura estadounidense contemporánea: una botella de Coca-Cola, un bombardero, un pastel de cereza y una pistola que dispara la palabra «Pop». En la década de 1940, Paolozzi recogió recortes de periódicos, imágenes de revistas y objetos efímeros y comenzó a crear collages como éste que se basan en insólitas yuxtaposiciones de imágenes, la mayoría

tomadas del mundo de fantasía de la cultura consumista estadounidense. Miembro fundador del Grupo Independiente de Londres, Paolozzi desempeñó un papel decisivo en la introducción del pop art en Gran Bretaña. La exposición fundacional del Grupo Independiente, titulada proféticamente Esto es el mañana, se celebró en la Galería de Arte Whitechapel de Londres en 1956 y en ella se exhibieron muchos de los elementos básicos del movimiento del pop art, tomando la vida contemporánea como motivo.

► Hamilton, Rosenquist, Rotella, Schwitters, Warhol



Eduardo Paolozzi, Edimburgo, 1924.

Yo fui juguete de un hombre rico, 1947. Diversos medios, 36 x 23 cm. Tate Gallery, Londres.

Graffiti en Elche. Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística

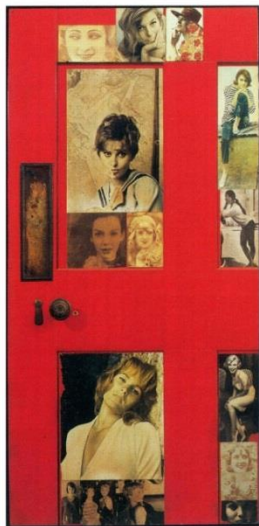
Blake, Peter

Una falsa puerta pintada de rojo y cubierta de fotografías de chicas, recortadas de revistas. Da la impresión de que forma parte de una colección personal. Parece un homenaje al culto a la estrella y a la obsesión británica de coleccionar recuerdos. La inclusión de elementos de la vida cotidiana, como las revistas, conecta a Blake con el movimiento pop art, que revolucionó el arte a finales de los 50, exaltando la cultura de masas. Pero aunque su estilo gráfico y sus referencias a artículos de consumo como juguetes, postales y discos son típicos del pop art, la nostalgia de Blake no

Puerta con chicas

concorda bien con la celebración de las nuevas tecnologías, típica del movimiento. Blake inició su carrera artística muy joven, acudiendo a la escuela de arte a los 14 años. Lo más notable de su primera época fue una serie de retratos naturalistas de chicas y chicos con insignias o leyendo cómics. Sus collages posteriores incluían fotografías de actores famosos y otros elementos de la cultura popular.

► Duchamp, Hamilton, Paolozzi, Rosenquist, Rotella



Peter Blake, Darford (Reino Unido), 1932.
Puerta con chicas, 1959. Collage y objetos sobre tabla, 122 x 59 cm. Colección particular.

47

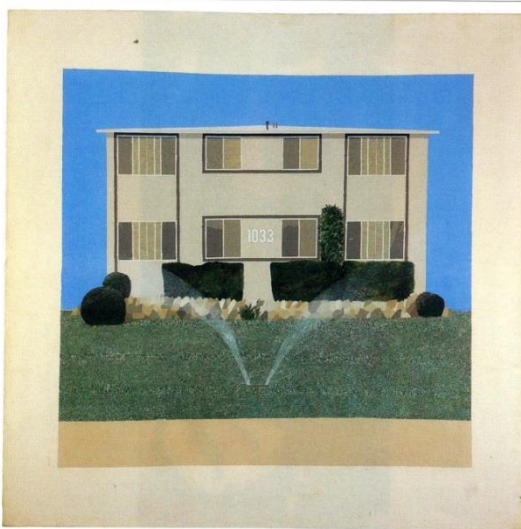
Hockney, David

Césped cuidado

Un aspersor arroja dos chorros de agua para regar un césped bien cuidado. Una casa se recorta contra un cielo de color azul vivo, y las fuertes sombras bajo los aleros indican que el sol brilla con fuerza. Aparte del movimiento del agua, la escena es completamente estática. Hockney consigue esta sensación prestando mucha atención a los detalles (ha pintado casi cada brizna de hierba) y a la composición, que se basa en una serie de rectángulos horizontales: la acera, el césped, los setos, la casa y el cielo. El cuadro forma parte de una importante serie de lienzos monumentales pintados en

1967, que describen el movimiento brusco o continuo del agua (en este caso, la del aspersor) en los jardines de la opulenta California. Hockney nació en Bradford, en el norte de Inglaterra, pero ahora vive en Los Ángeles y se ha convertido en el pintor oficial de California. Es un artista increíblemente versátil, que ha trabajado en muchos medios, incluyendo el cine, la fotografía, el vídeo y el teatro.

► Arschwager, Blake, Hopper, Jones, Matisse, Matta-Clark



David Hockney, Bradford (Reino Unido), 1937.
Césped cuidado, 1967. Acrílicos sobre lienzo, 244 x 244 cm. Colección particular.

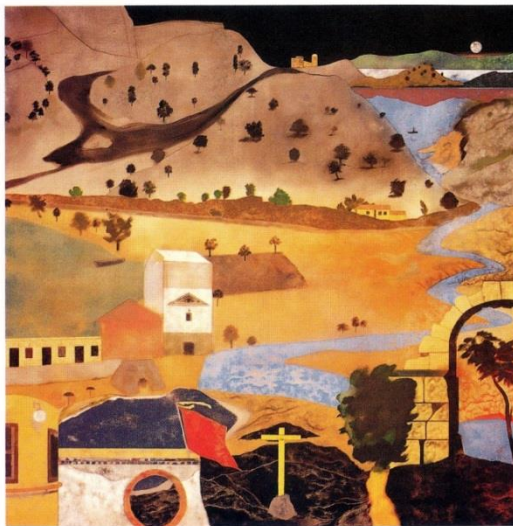
Kitaj, R.B.

País de lagos

Un extenso paisaje del sur, atravesado por un río y salpicado de lagos, árboles y edificios, con el resplandor del sol de la tarde aún brillando en la tierra. En la pared de un edificio encajado, un ojo inscrito en un triángulo contempla la apacible escena. En primer plano se alzan una cruz y una bandera roja, símbolos del cristianismo y de la izquierda política, tal vez sugiriendo una tregua honorable. Kitaj ha descrito esta obra como «un paisaje optimista» y un «símbolo de un futuro mejor» después del Holocausto. El agua simboliza la regeneración y el crecimiento. Los distintos elementos se han combinado con

total claridad y un toque idiosincrático. Aunque nació en los Estados Unidos, Kitaj reside principalmente en Inglaterra, y fue una figura clave del pop art británico. Pero en lugar de incluir referencias a la cultura popular, sus complejas obras suelen citar el arte y la literatura clásicos. Este cuadro concreto está inspirado en un detalle del fresco Los efectos del buen gobierno, pintado en Siena en el siglo XIV por Ambrogio Lorenzetti.

► Dove, Hockney, Utrillo, Vlaminc



R.B. (Ronald Brooks) Kitaj, Cleveland (EE UU), 1932.
País de lagos, 1975-1977. Óleo sobre lienzo, 152,5 x 152,5 cm. Colección particular.

Hamilton, Richard

Sueño con unas Navidades blancas

En esta imagen de Bing Crosby en el vestíbulo de un hotel, Hamilton juega con nuestro conocimiento de la imagen visual: podríamos pensar que es un negativo fotográfico, pero en realidad se trata de una acuarela. El atractivo y la popularidad de la estrella del cine y de la canción, cuya canción más famosa da título a la obra, es un elemento importante para lograr el equilibrio entre el Arte con mayúsculas y la cultura de masas. Hamilton fue miembro del Grupo Independiente, un colectivo de artistas que introdujeron el pop art en Gran Bretaña, y llegó a ser uno de los principales exponentes del pop. Aunque carece del

tamaño y el colorido del pop norteamericano, esta obra es un ejemplo típico de la dedicación de dicho movimiento a las influencias contemporáneas, desde la música pop y los eslóganes publicitarios a la tecnología y el cine. El pop, según Hamilton, debía ser encantador, consumible, producido en masa y popular. Esta obra en particular combina muchos de esos elementos. La producción de Hamilton es muy variada. Sus obras más recientes se han concentrado principalmente en temas políticos.

► Blake, Dongen, Orga, Paolozzi, Warhol



Richard Hamilton, Londres, 1922.
Sueño con unas Navidades blancas, 1967. Tinta negra, acuarela y grafito sobre papel y dos películas de plástico, 58,5 x 91,5 cm. Colección particular.

Johns, Jasper

El artista ha superpuesto los números del cero al nueve, creando una imagen sistemática y abstracta, en la que no se distingue claramente ninguna de las cifras. Los tonos claros —azules, rojos y naranjas— y la soltura con que se han aplicado las pinceladas dan a la obra una sensación de energía. El empleo de números como tema del cuadro se anticipa a la obra de los artistas pop, que basaban su arte en la imaginaria de la vida cotidiana y la cultura popular, pero la técnica de Johns es más pictórica y expresiva, revelando la influencia de los expresionistas abstractos como Pollock,

De cero a nueve

que por entonces pintaba lienzos cargados de emoción y sentimientos personales. Se podría decir que Johns, con sus temas mundanos y directos, como números, dianas y banderas, hace de puente entre los dos movimientos. Le interesaba sobre todo la naturaleza misma de la pintura, y amplió sus límites añadiendo collage y escultura a la superficie pintada.

► Indiana, Kawara, Pollock, Rauschenberg, F. Stella



Jasper Johns, *Alendate* (EE UU), 1930.
De cero a nueve, 1961. Óleo sobre lienzo, 137 x 105 cm. Tate Gallery, Londres.

Indiana, Robert

Década: Autorretrato 1962

Una estrella inscrita en un círculo, con un gran número 2, forma el motivo central de este cuadro con apariencia de póster. El estilo plano y decorativo, combinado con los bloques de color puro, da lugar a una obra que es a la vez inmediata y reflexiva. Esta composición forma parte de una serie de diez, correspondientes a otros tantos años de la vida de Indiana, de 1961 a 1970. El título juega con la palabra «auto», aplicable a «automóvil» (un icono de la cultura consumista norteamericana) y a «autorretrato», aunque la representación del artista es abstracta. A Indiana le han

obsesionado los números toda su vida, según él porque de niño tuvo que mudarse de casa 21 veces. Las cifras, los emblemas y las palabras suelen ser los motivos centrales de sus obras, en las que también aparecen imágenes de la vida en las pequeñas poblaciones —gasolineras, moteles y bares— y en las que convierte las señales y letreros urbanos en declaraciones personales y hedonistas, a mitad de camino entre las pinturas de Hopper y el pop art. También ha hecho esculturas, generalmente de madera y ruedas.

► Bickerton, Haring, Hopper, Johns, Nauman



Robert Indiana, *New Castle* (EE UU), 1928.
Década: Autorretrato 1962, 1971. Óleo sobre lienzo, 183 x 183 cm. Colección particular.

Lichtenstein, Roy

Muchacha con cinta en el pelo

Pintada como una viñeta en primer plano de una historieta de la década de 1950, esta obra representa a una atractiva rubia de ojos azules que vuelve su rostro hacia el espectador. Su encanto típicamente norteamericano y su expresión inquieta sugieren una narración en la que ella es la heroína vulnerable en peligro. Pero pese a la accesibilidad de la imagen, es una moderada parodia —a la vez que un homenaje— de la cultura contemporánea, pisando una fina línea entre el arte comercial y el arte de calidad. La célebre utilización de la historieta por Lichtenstein concuerda con el reciclado de objetos

encontrados y artículos domésticos corrientes que es típico del pop art de la década de 1960. Ruscha fue el primero en apropiarse de la tira cómica, y Lichtenstein y Warhol siguieron sus pasos pocos después. Lichtenstein compuso sus pinturas de minúsculos círculos que reproducen meticulosamente los puntos ben-day, una técnica de fotostudio. Realizó asimismo escultura y un mural de cinco piso de altura para el vestíbulo del edificio de Equitable Life Assurance en Nueva York.

► Kruger, Rosenquist, Ruscha, Schjorbeck, Warhol



Roy Lichtenstein, *Nueva York*, 1923-1997.
Muchacha con cinta en el pelo, 1965. Óleo y magna sobre lienzo, 122 x 122 cm. Herederos del artista.

Dine, Jim

Instalación eléctrica en el cuarto de baño inacabado

Das pequeñas lámparas metálicas están sujetas a la superficie del lienzo, con los cables recorriendo el plano abstracto. En la esquina superior derecha se han colocado cuatro cepillos de dientes. Aunque el título alude a los manuales de «Hágalo usted mismo», Dine, como Johns y Rauschenberg, está más interesado en ampliar las fronteras de la pintura que en el tema. En los años 60 hizo muchos montajes de este tipo, incorporando a la superficie del cuadro objetos cotidianos como albornoces, cabellos y aparatos domésticos. A pesar de su estrecha relación con el pop art,

que se inspiraba en la cultura de consumo, a Dine le interesaba conectar su obra con movimientos artísticos del pasado, que a menudo parodiaba respetuosamente. Le influyeron mucho el movimiento antiartístico dadaísta, las extrañas yuxtaposiciones del surrealismo y las características gestuales del expresionismo abstracto. Además, Dine fue uno de los pioneros del happening, considerando estas actuaciones como una prolongación de su vida.

► Boltanski, Johns, Kounellis, Oldenburg, Rauschenberg



Jim Dine, *Cincinnati* (EE UU), 1935.
Instalación eléctrica en el cuarto de baño inacabado, 1962. Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 175 x 240 cm. Louisiana Museum of Modern Art, Hørsholm.

Anexo 8

"SOLUCION GENERICA DE MEDIANERAS VISTAS EN EL CASCO
URBANO DE ALICANTE"
PONENTE.- D. JUAN BAUTISTA LLORENS ALONSO

jornadas de medianeras vistas en cascos urbanos

colegio oficial de arquitectos de la comunidad valenciana
delegación de castellón - enseñanza, 4 - 12001-castellón 9641 22 41 58



COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS
DE LA COMUNIDAD VALENCIANA

DELEGACIÓN DE CASTELLÓN , 12 de Mayo de 1.986
ENSEÑANZA, 4 - TELÉFONO 22 41 58

D. Juan Bautista Llorens Alonso
C/ Olm, 28-1º
ELCHE (ALICANTE)

Muy Sr. nuestro:

Por la presente nos es grato adjuntarle un ejemplar de la documentación entregada en las "Jornadas de medianeras vistas en cascos urbanos" celebradas en esta Delegación. Al mismo tiempo aprovechamos la ocasión para darle nuestro más sincero agradecimiento por su colaboración.

Sin otro particular, le saluda atentamente.

P. el Secretario



LA PARED O MURO SIEMPRE HA SIDO EL LUGAR MAS A MANO PARA EXPRESAR LOS SENTIRES Y PENSAMIENTOS DE LA GENTE... SU ANCESTRAL NECESIDAD POR DEJAR HUELLA Y CONSTANCIA DE SU PASO

A POCO QUE MIREMOS LAS PAREDES BAJAS DE NUESTRO ENTORNO ENCONTRAREMOS UN SINFIN DE ESTAS MARCAS QUE YA FORMAN PARTE DE LA MISMA PSICOLOGIA DE LA PARED ... SON LOS GRAFFITIS, DIBUJOS Y RASCADOS

La pared o muro siempre ha sido el lugar más a mano para expresar los sentires y pensamientos de la gente... Su ancestral necesidad por dejar huella y constancia de su paso. A poco que miremos las paredes bajas de nuestro entorno encontraremos un sinfin de estas marcas que ya forman parte de la misma psicología de la pared... Son los graffitis, dibujos y rascados.



TAMBIEN EL PASO DEL TIEMPO SE QUIERE HACER NOTAR Y DISTINGUI-
MUS

- a) LAS TEXTURAS O FACTURA
(DESCONCHADOS; PELADOS; ETC)
- b) LAS CALIDADES O MANCHAS
(SUCIEDAD; HUMEDAD; GOTERAS)

También el paso del tiempo se quiere hacer
notar y distinguimos:

- a) Las texturas o factura (desconchados, pelados, etc)
- b) Las calidades o manchas (suciedad, humedad, goteras)

TODO ELLO TAMBIEN CONFIERE
IDENTIDAD A LA COSA LLAMADA
PARED

Todo ello también confiere identidad a la
cosa llamada pared

AHORA VAMOS A DETENERNOS EN LA EXISTENCIA DE UNOS SERES CAPACES DE CONFIGURAR LOS DOS PUNTOS ANTERIORES Y PRODUCIR "PARED"... SON LOS NIÑOS

Ahora vamos a detenernos en la existencia de unos seres capaces de configurar los dos puntos anteriores y producir "Pared"... Son los niños.

... LOS NIÑOS GARABATEAN, RAYAN, RASCAN, ENSUCIAN, MANCHAN Y "DICEN" SOBRE CUALQUIER SUPERFICIE

... Los niños garabatean, rayan, rascan, ensucian, manchan y "dicen" sobre cualquier superficie



VEMOS, PUES, QUE TANTO LOS GRAFFITIS EMOCIONALES DE LA GENTE, COMO LAS CORROSIONES DEL TRANSCURRIR DEL TIEMPO, COMO LAS COSAS DEL NENE, SON ALGO DE SIEMPRE Y DE TODA LA VIDA. SU FAMILIARIDAD PERCEPTIVA ES GENERAL

ASI COMO LOS MATERIALES "VISTOS" (CEMENTO, PIEDRA, LADRILLO...) NOS EVOCAN LA INFRAESTRUCTURA DE LA OBRA, TAMBIÉN EL DIBUJO INFANTIL NOS RECUERDA NUESTROS CIMIENTOS DE PERSONA. (VIENE A CUENTO DE ESE MEDIUM AGLUTINADOR DE PAISAJE URBANO Y GENTE QUE PODRIAN DESEMPEÑAR LAS MEDIANERAS).

LO "ECOLÓGICO" COBRA SU PLENO SENTIDO ENSEÑANDO, TREINTA METROS ARRIBA, LO QUE OCURRE A RAS DEL SUELO: YA EN LÍNEA RECTA COMO SERIA TRANSPORTAR EL GRAFISMO INFANTIL, COMO EN SENTIDO FIGURADO CUAL SERIA UNA ABSTRACCIÓN TEXTURALISTA.

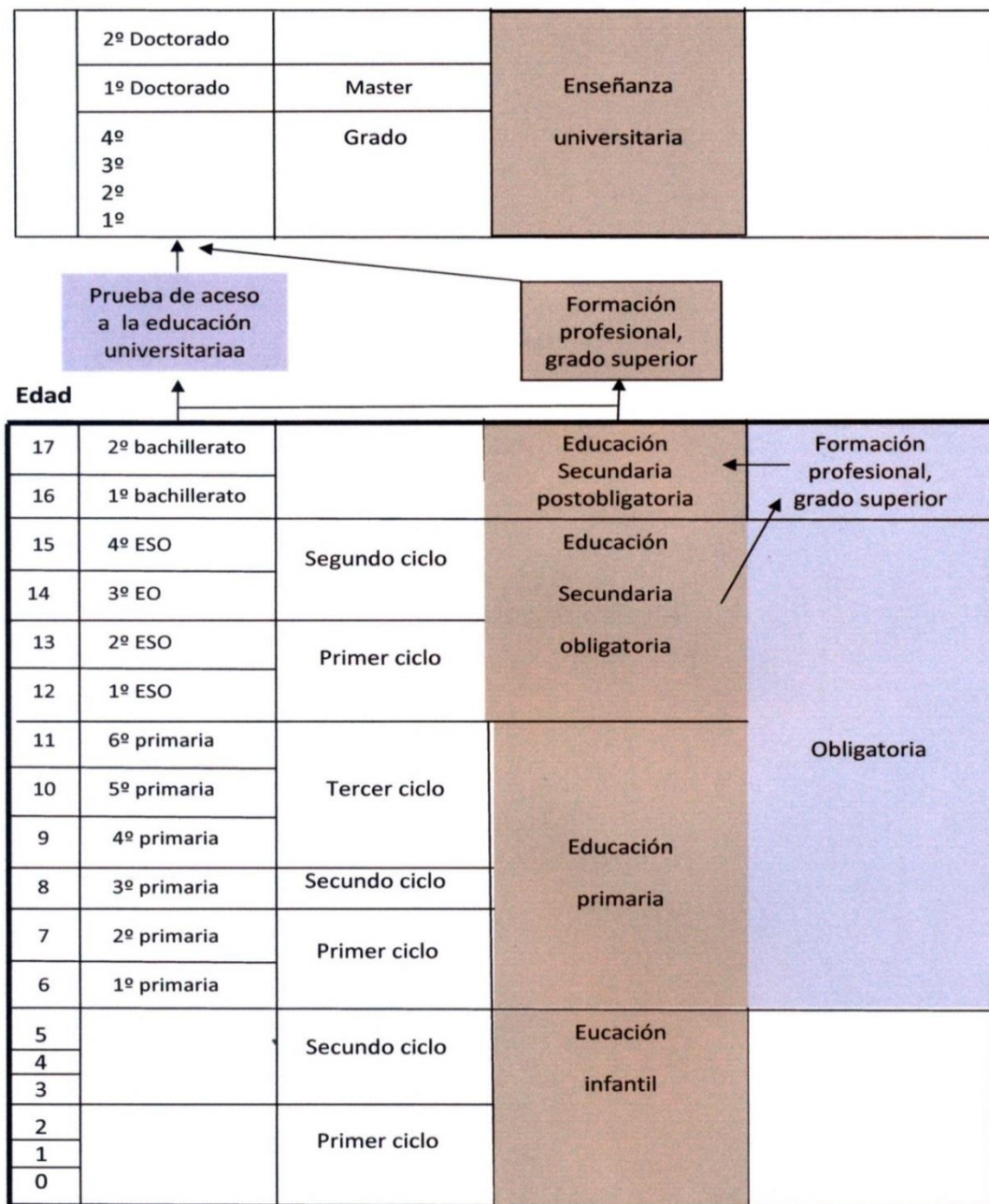
Vemos, pues, que tanto los graffitis emocionales de la gente, como las corrosiones del transcurrir del tiempo, como las cosas del nene, son algo de siempre y de toda la vida. Su familiaridad perceptiva es general.

Así como los materiales "vistos" (cemento, piedra, ladrillo...) nos evocan la infraestructura de la obra, también el dibujo infantil nos recuerda nuestros cimientos de persona. (Viene a cuento de ese médium aglutinador de paisaje urbano y gente que podrían desempeñar las medianeras).

Lo "ecológico" cobra su pleno sentido enseñando treinta metros arriba, lo que ocurre a ras del suelo; ya en línea recta como sería transportar el grafismo infantil, como en sentido figurado cual sería una abstracción texturalista

Anexo 9

Cuadro 3. Etapas educativas según la LOE (2006)



Según Bargueño y Nuere, (2011, p.38).

Anexo 10

Crónicas del trabajo de campo/ Orígenes y funciones del estudio

LA VERDAD • LUNES
19 DE MAYO DE 2008

ELCHE 7

ENTORNOS ESPECÍFICOS

19/5/08

ART BRUT / GRAFFITI

A raíz del conocimiento por parte de los amigos y colegas de mi obra insiprida, desde hace bastante tiempo, en las incisiones de las paredes y más recientemente la constante defensa de los escritores de graffiti hip hop en estas columnitas de *Entornos específicos*, tal vez se haya podido llegar a la conclusión de que tengo montado un prospero negocio alrededor del tema. Pero nada de eso; más bien todo lo contrario. Si que es cierto que, de vez en cuando, suena el teléfono y algún colegio o instituto me pide dar algún curso de graffiti hip hop en alguna semana cultural o similar. En estos casos, les mando de lo mejorcito que conozco. Pues mi inmersión en el mundo del graffiti proviene de la obsesión de estudio de unos referentes que, en su momento, me conmocionaron sobremedera y cambiaron mi forma de entender el arte. Fue una transición muy bonita que siempre me gusta compartir.

Sucedía en Elche en la segunda mitad de los 70. Sergio había nacido en el 74. Franco moría en el 75 y Emma llegaría en el 78. Mi pintura todavía estaba influida por los colores de la isla de Lanzarote y se hacía lentísimamente, a base de veladuras en seco, creando un silencio cósmico muy parecido al de la película *2001 Odisea del espacio*. Pensaba en el

espacio exterior de la Tierra. Fue cuando, por las tapias y muros de la ciudad, iban apareciendo pintadas políticas y proclamas de toda clase que la policía se apresuraba a repintar con simples barras de color que camuflaran su lectura, dando lugar a unas

malismo y el Expresionismo abstracto que tantos quebraderos de cabeza me habían dado, se mostraba ahora ante mis ojos *al natural*, sin cantinelas vanguardistas. La fuerza y la espontaneidad de las palabras, la valentía de los

los transeúntes ociosos. Y lo mismo con el desarrollo gráfico de los niños. Era tanta la libertad y naturalidad que se desprendía de aquellas maneras que, irremediablemente, empecé a considerar estos formalismos en los cuadros. Incluso haciendo colabora-



'Las vacaciones', de Sergio (6 años). / L. V.



'Papá' de Emma (4 años). / L. V.

preciosas imágenes *significas*. Otras veces se parcheaban las frases enteras ocasionando unos nubarrones propios del mejor *expacitismo*. Y en casa, las paredes del estudio se iban llenando de los garabatos de Sergio y Emma.

Es decir, todo aquello del Infor-

ciones con los niños y visitantes de casa. Había *aterrizado* para siempre.

Y me había metido hasta el cuello en el Art Brut. Diccionario Larousse: Término acuñado por el francés Jean Dubuffet, después de 1945, para describir el arte realizado por pintores no profesio-

nales, niños, enfermos mentales o marginados de toda clase. Dubuffet consideraba que esas expresiones artísticas espontáneas, que surgían de la pura invención y originalidad sin haber pasado por ningún proceso cultural, eran auténtico arte creativo. Las incorporó a su propio trabajo como elementos estilísticos conscientes y las reelaboró empleando diversos materiales. Este tipo de manifestación artística ha servido como punto de referencia a diferentes obras actuales.

Ahora, todos aquellos dibujos de Sergio y Emma sobre cartón o papel, desde los 3 a los 16 años, y por orden cronológico, se guardan en cuatro cajas de madera como una reliquia. Suponen buena parte de mi metamorfosis.

A partir de 1985, tras una muy nutrida obra alrededor de las expresiones infantiles y el graffiti común, sobre todo el amoroso, una bien premeditada aventura en busca del *buen salvaje*, del *trazo vital*. Se trataba de ir dándole vueltas al revés al tornillito del *buen pintor* hasta llegar a los orígenes de la expresión y la comunicación. La tolerancia y el respeto por los colores y las formas de los otros. De las diversas culturas y subculturas, desde la perspectiva del arte conceptual. Había que darle un nombre al viaje y se le llamó *Investigación sobre el bodegón*. Continuará...



JUAN LLORENS

LA VERDAD • MARTES
3 DE JUNIO DE 2008

ENTORNOS ESPECÍFICOS

3.6.08

JUAN
LLORENS



'GRAFFITISMO'

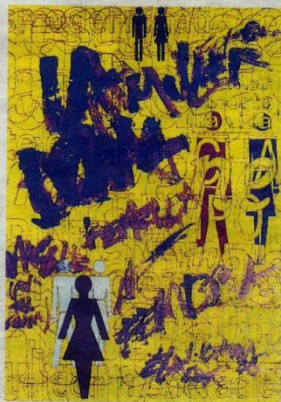
Resumen de lo publicado: El impacto de las pintadas políticas, los graffiti de los lugares públicos y el desarrollo de la expresión gráfica de Sergio y Emma, allá por los últimos 70, harían que nuestro héroe reconsiderara su trayectoria de pintor fino y optara por una profunda revisión de sus concepciones. En 1985, para registrar el reencontro con la expresión esencial, cruda, sin cocinar, emprende su hazaña denominada *Investigación sobre el bodegón: objetos cotidianos, comidas y bebidas*. Pictóricamente se trataría de ir quitando *saber hacer* a las representaciones, *derritiéndolas* hasta llegar al primitivismo común. En un contexto de hogar o caverna, collages y decollages de las ofertas de consumo, revisión de las vanguardias artísticas e integración de los estudios de Psicología. O la *interferencia* de la sensibilidad y la tolerancia como oficio.

El periplo ha durado 20 años, hasta 2005. Resultando una extensísima producción mayormente mestiza entre las cosas de la cultura alta y las cosas de la cultura baja. Mis columnitas en el diario *La Verdad* harían de cuaderno de bitácora del rumbo que se seguía. La fundación de Esbart Zero en 1987, en compañía de Castillejos y Casto, haría que el viaje fuese más divertido y dinámico. También los cataloguitos encuadernables de las exposiciones de Esbart Zero tenían la función de diario de a bordo. Juntos recalamos en el Nuevo Realismo, en el Surrealismo, en el Dadaísmo, en el Pop, en el Povera... Asimilando su influencia como revulsivo. Abogábamos por la democratización del arte. Por la educación plástica temprana. Pero sobre todo por la desmitificación del artista-genio y el mercado del arte, siguiendo los postulados de la pintura social ilicitana y nuestro Museo de Arte Contemporáneo.

Mientras tanto, desde los primeros 90, en Elche venían haciendo su aparición los *graffiti de firma*, realizados con spray. Inmediatamente me fijé en ellos. Admiraba más que nada sus *tags* y *vomitados*, desconsiderando los estilos más

sofisticados como el *salvaje* o *3D*; señal inequívoca de que todavía me mantenía más cerca del expresionismo y del informalismo que del pop o el diseño. Tal vez aquí se bifurcaban nuestros intereses. Pero era maravilloso encontrar todos los días en la calle formas del

mismo pelaje que las surgidas en el estudio. El historiador Fernando Figueroa, en su libro *Madrid Graffiti*, anota que se entiende por *graffitismo* tanto a la progresiva inserción de los escritores de graffiti en los circuitos ins-



Obra de Juan Llorens. / L. V.

titucionales de producción artística, más o menos deslindados de lo clandestino, como a la interinfluencia con las corrientes del arte oficial o a la inserción de este *graffiti* neoyorquino en las corrientes transvanguardistas, vinculándolo con el Neoexpresionismo. Esta inserción es lo que más propiamente Achile Bonito Oliva etiqueta como Graffitismo.

Concluida la *Investigación sobre el bodegón (1985-2005)*, algo ha quedado. En la actualidad mi línea de trabajo continúa reflexionando sobre las poéticas de lo desaparecido y desconsiderado, sobre todo la ausencia de educación plástica en la infancia y adolescencia. En definitiva, constantes de lo Otro. Símbolos del panorama real en que el pensamiento y la emoción necesitan manifestarse sin más. Ahora mismo, las distintas tipografías de la palabrería circundante, la iconografía de las señales, la gestualidad de las pintadas briosas, los signos y marcas de toda clase, los estarcidos y pegatinas de la calle, etc.; sin olvidar las inscripciones y dibujos de las cuevas, casas abandonadas o debajo de los puentes, los grabados sobre los troncos de los árboles o los tatuajes en la piel. Acentos de persona y de entorno.

Finalmente, estoy en contacto con los escritores de *graffiti* de la ciudad, como observador participante, y debo tener fotografiadas casi todas sus piezas, muchas veces documentando el proceso de realización. Ni que decir tiene, ya están impacientes por intervenir en la próxima pintura multicultural en el lecho del río Vinalopó o Proyecto Vibora II.

LA VERDAD • LUNES
8 DE SEPTIEMBRE DE 2008

ELCHE 7

ENTORNOS ESPECÍFICOS

El proyecto o 'misión' del Museo de Arte Contemporáneo

JUAN
LLORENS



Allá por la mitad de los años setenta los profesores de la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater ibamos por las escuelas, institutos y asociaciones de vecinos de la ciudad pregonando los beneficios del arte y de la pintura en particular. Y anunciábamos la buena nueva de que muy pronto íbamos a contar con un museo de arte moderno especialmente sensible con la sociedad y la educación. Tal vez desde allí podríamos paliar esa falta de educación plástica que en Primaria y Secundaria consentía el Ministerio.

Sixto, más apocalíptico que nunca, aparecía como una prolongación del San Juan del Misteri y arremetía contra todos los pintores comerciales. Alberto ya había caído en la cuenta de que al Estado nunca le iba a venir bien que sus súbditos se educaran a través del arte, puesto que eso los espabilaría en exceso. Yo, dada mi juventud, no pasaba de ser un escudero Crispín cuya cortesía era estar de acuerdo en todo lo que El Capitán Trueno y Goliat dijeran. Si acaso explicaría cómo se rellenaban las solicitudes para entrar en la Escuela de Pintura.

Por fin, el mediodía del 13 de agosto de 1980 se inauguraba el Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Y unos cuantos meses después ya se habían peleado todos los pintores de la Junta Rec-tora. Muy fácil, los del mercado tenían prisa de sacarle partido a aquello Y Sixto, auténtico *outsider*, pensaba que no. Así es que cogería la llave del Museo y no la soltaría hasta su muerte. Yo mismo, conociendo el percal, lo animaba.

Gracias a esa simple postura, al cabo del tiempo, la suerte iba a depararnos una colección monográfica única, indivisible y de carácter memorial. Ernesto Contreras, ideólogo del Grup d'Elx y del Museo lo definiría como «un

museo popular en una sociedad dinámica» y también «la participación como norma y objetivo».

El 24 de noviembre de 1987 surgía Esbart Zero como recordatorio y actualización del Grup d'Elx de los cojones. El 29 de abril de 1988 hacía su entrada en el registro del Ayuntamiento de Elche, firmado por el director del Museo, Sixto Marco, el Informe relativo a la oportunidad de ampliar el Museu d'Art Contemporani que decía así: «La primera cuestión a la que se debe responder relativa a la oportunidad de ampliar el Museo es: ¿Tiene alguna utilidad el Museo de Arte Contemporáneo de Elche? La segunda cuestión: ¿En su estado actual puede cumplir el Museo todos los fines que debe cumplir un museo de sus características?».

En cuanto a la primera pregunta la respuesta es obvia: preguntarse si el Museo tiene en Elche alguna utilidad es tanto como preguntarse si la cultura tiene aquí alguna utilidad. Podemos formular la pregunta de otra forma: ¿Para qué o para quienes es útil el Museo? 1) En primer lugar para los ilicitanos, y son numerosos, preocupados por el Arte y la Cultura. 2) En segundo lugar para los escolares ilicitanos, que son los ciudadanos del mañana, para quienes el Museo constituye una de las pocas posibilidades de familiarizarse

con el Arte Moderno, sus materiales, colores y formas que resultan tan inaccesibles o herméticos para sus padres e incluso para muchos de sus maestros: Despertar la sensibilidad de unos niños para cualquier forma de arte justifica per se la utilidad de cualquier entidad. 3) En tercer lugar además el Museo es útil para los valencianos escolares y no escolares, que disponen de muy contados museos y que acuden aquí con frecuencia. Lo mismo se puede decir de los colegios e institutos de Murcia que nos visitan porque su capital no dis-

pone de Museo de Arte. 4) Pero además recibimos visitas de estudiantes extranjeros y de distintos puntos de España, y es, un prestigio para Elche el contar con un Museo de estas características. 5) El Museo, al fin, también cumple un servicio turístico digno de tener en cuenta.

La segunda pregunta era: «¿Está dotado el Museo de la infraestructura suficiente para prestar sus servicios con eficacia y dignidad?». Para contestar esta pregunta es preciso antes, reflexionar sobre cuál es la finalidad de un museo y cuál la de éste en concreto. Un museo es algo vivo y como tal ser vivo debe contener en sí mismo una historia, que es, su esencia, su personalidad y también la de ofrecer un *presente*, al menos cuando se trata de un Museo de Arte Contemporáneo; es decir, que debe ofrecer una perspectiva continuamente renovada de lo que se hace y se investiga ahora.

Un Museo sin historia sería como un robot sin alma que se convertiría en una simple sala de exposiciones. Del mismo modo no puede hablarse de Museo Contemporáneo si se queda estancado en una época, si no ofrece exposiciones, conferencias, charlas, etc., actividades, todas imprescindibles.

El Museo de Arte Contemporáneo de Elche cumple el primer requisito: tiene esencia,

personalidad, historia, pero carece de lo segundo, del presente: y con ello justificamos lo que es objeto del presente informe, a saber: la necesidad de ampliar el Museo. El Museo carece de una (o más) sala(s) de exposiciones, conferencias o actos diversos. El Museo carece de un almacén o archivo de Obras: actualmente se utiliza la secretaría para este fin.

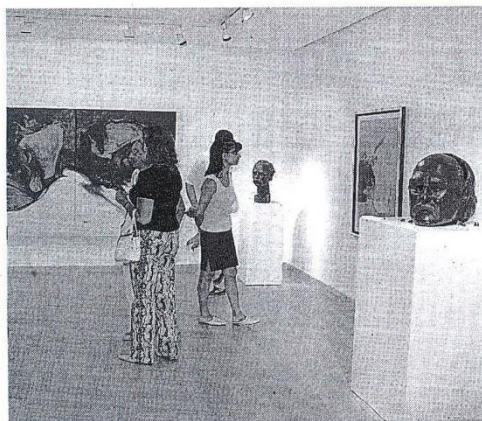
El Museo carece de una (o más) salas anexas que permitan dar entrada a obras nuevas, a nuevas corrientes sin tener que alterar lo que es su esencia genuina, su personalidad: es decir, ser un museo de arte popular. Todo ello justifica sobradamente lo que hace el objeto de este informe: la urgente necesidad de ampliar el museo.

Como resultado de estas reivindicaciones se consiguió primero el Centro Municipal de Exposiciones. Ya no se tendrían que ir colgando y descolgando cuadros de las paredes del Museo cada vez que contáramos con una exposición interesante. Recientemente se ha añadido al Museo la casa donde vivía el alcalde Ramón Pastor. Será el anhelado Gabinete Didáctico. Muy bien por los rojos.

Pero, y mira que me sabe mal decirlo, coincidente con la entrada de los comunistas en Cultura, esta última legislatura, algo está pasando en el Museo que no cuadra con lo establecido: ¿Cómo es posible que para ver unas láminas de Picasso se estén descolgando ¡otra vez! los cuadros de los pintores del Museo, dejando la colección coja? ¿Cómo es posible que para ver los cuadros recientes de un pintor local se descolguen ¡otra vez! los cuadros de sus compañeros, dejando la colección coja?

Pienso que la nueva *Pandi de Sabios* debería hacer pública la nueva razón de ser del Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Más que nada porque alguien pudiera estar trabajando a contracorriente.

«¿Cómo es posible que para ver los cuadros recientes de un pintor local se descolguen ¡otra vez! los cuadros de los pintores del Museo?»



SALA. Visitantes en el Museo de Arte Contemporáneo. / P. UCLÉS

ENTORNOS ESPECÍFICOS

30/9/08

Dependencias del Museo de Arte Contemporáneo



JUAN LLORENS

Nos habíamos quedado en que, efectivamente, el Museo de Arte Contemporáneo de Elche poco a poco se iba ampliando en las casas colindantes del Raval. Primero había sido el caserón de enfrente de la iglesia de San Juan, y diríase que está confeccionado dando lugar al actual Centro Municipal de Exposiciones y ahora, la casa pegada al arco donde vivió el alcalde Ramón Pastor, que será el querido y anhelado Gabinete Didáctico. En realidad poco falta más para completar el sueño de nuestro Museo, tal y como refería en el Informe referido en la columna anterior. Si acaso nos faltan un par de casitas para espaciar o aumentar la colección propia del Museo, «de carácter social», y otro par más donde colocar las ares plásticas de más rabiosa actualidad. Pero la cuestión sigue estando en si sabemos lo que llevamos entre manos o más bien estamos jugando a los médicos.

El domingo 27 de octubre de 1985, cinco años estériles después de la inauguración del Museo, hacia su aparición en el periódico *La Verdad* una inesperada parcelita encabezada *Tacatac para una exposición* que firmaba un tal Juan Llorens en la Sala CAAM de la calle Santa Bárbara, titulada *Lo común*. Acabo de volver a leer la columna y me he erizado. Tanto es así que os la voy a poner como lectura de verano:

«Del 18 al 31 de octubre las dos salas de exposiciones de la CAAM muestran una nueva etapa en la pintura de Juan Llorens. El catálogo diseñado para la exposición quiere tener toda la apariencia y carácter de un fascículo didáctico, y diríase que está confeccionado para una gente que *sabiendo* lo que es la pintura sólo hay que indicarle el tema a tratar. En esta ocasión *lo común*, eso que hacemos todos.

«Programa en mano, y una vez situados en la sala *de arriba*, emprendemos la conversación con dos obras de la última exposición, seguidas de un *resumen de lo publicado*, para enganchar inmediatamente con la nueva aventura: lo primitivo o naïf. En lugar de honor dos auténticos cuadros naïf del artista Valentín Martínez sirven de ilustración fidedigna al texto del catálogo. Adentrados ya en la manifestación se pasa por delante de toda una signografía simbolista y familiar: corazones ensartados, fechas, y solitario tiznador de paredes y rincones íntimos. Un panel de tarjetas postales destinadas a Vincent Van Gogh parece que quieren confiar-nos la filosofía del autor al tiempo que ser guía didáctica de la actitud. En el pilar de enfrente una entrevista a Joseph Beuys, «El arte no existe», ejemplifican perfectamente el texto restante del catálogo.

«La sala sótano se continúa por la pared de la izquierda con unos

bancales de almendros en flor emulando las manadas de bisontes de los antepasados... Otro recodo, y el



salida: se trata de una caricatura del absurdo cacho currículum con que el *establishment* construye las *burbujitas* de los artistas.

«La pared de regreso a las escaleras acaba con un cuadro resumen de toda la trama de la exposición. Es un tablero que representa to el carácter de un muro o valla por el que pasa la gente y el tiempo. Una tercera colección de tarjetas es el anuncio de una nueva comedia plástica. Subida la escalera, el lienzo más grande de toda la colección –un interior del estudio– nos ofrece en primicia cómo será la próxima exposición. El último panel de postales asienta las bases en que se fundamentará la siguiente investigación. Concluida la aventura plástica, nuestro héroe, acompañado de los valerosos Crispín y Goliat, regresa al castillo de la bella Sigrid para tomarse unas merecidas vacaciones. ¿Que nuevos peligros acechan a nuestros amigos? Continuará...»

Compendio de los artículos.

siguiente panel de tarjetas postales... Algo tan *común* como es la comunicación epistolar toma representación en cuatro sucesivos módulos que vienen a significar, al igual que las postales, esa expresión a intervalos tanto de espacio como de lugar. Por supuesto, toda la obra participa de una premeditada vulgaridad en la ejecución y presentación. Los colores son puros y recién salidos del tubo, sin pasar por la paleta. Los marcos no existen o son de madera natural, cuando no de esparto. Ningún espectador se sentirá extraño. Una cuña de humor divide la pared de entrada de la de

una *exposición* hasta hoy con *Entornos específicos*.

Allá por el mes de noviembre de 2001 hubo un intento por parte del Instituto Municipal de Cultura de crear el departamento de Didáctica. Hicimos un primer ensayo con una exposición temática, *El bodegón*. Diseñamos unas Guías didácticas y Cuadernos de trabajo consecuentes con el currículum de Secundaria y... Bueno, preguntad por gusto el número de escolares que pasaron por la Sala Municipal durante los meses de noviembre y diciembre. Pues bien, se propuso repetir la experiencia con otra temática de interés, *Los mass media*, y ya van para tres años que se lo están pensando. El pasado mes de abril se hicieron unos talleres alrededor de la obra de la licitana Pola Lledó en el flamante edificio para actividades pedagógicas. Por riguroso turno de petición pasaron los alumnos del colegio Ferrández Cruz, los de la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater, los del Taller de Pintura de la Escuela de Adultos Mercè Rodoreda, los del Taller de Pintura del Hogar del Pensionista y los del Centro de Rehabilitación e Inserción Social. Todos hicieron con ceras y aguarrás un interesante trabajo alusivo al arte abstracto y se expusieron en el Museo al lado de los cuadros de Pola. Pero no se vieron ni en Teleelx. Carolina Cerezo bebiendo aguilón con pajita fue más importante.

ENTORNOS ESPECÍFICOS

2 / julio 09

Mi exposición en Elche Acoge

La Fundación Elche Acoge celebra estos días su 15 aniversario, «peleando» para favorecer la integración y la convivencia intercultural desde principios esenciales como el respeto a la dignidad humana, la solidaridad, la justicia social y la no discriminación», en palabras de su presidenta Rita Coves. Se conmemora con una exposición de pintura en sus locales de Carrús -Rincón de las Culturas, calle Arturo Salvetti Pardo, número 9-, desde el 22 de octubre hasta el 25 de noviembre. Yo me siento muy honrado de que se haya pensado en mi obra para la coherencia. Donde también se acoge la diversidad artística.

Mi última muestra individual en Elche fue en noviembre de 2001, en el Centro Municipal de Exposiciones. La temática era el bodegón y el toro de Osborne como símbolos de bebida. Se evidenciaban las técnicas más características del graffiti común y de las pintadas urbanas, llegando a escribir y dibujar con la misma boca de los tubos de óleo. Esta investigación plástica sobre el bodegón y la estética callejera abarcaría desde 1985 hasta el 2005. Haciendo hincapié cada vez más en los signos verbales tipográficos y los iconos de la señalética.

Existe una serie extensísima de trabajos dedicados específicamente a la belleza de las letras de los periódicos, semanarios y ofertas buzónicas. Sobre un collage de carteceras de la prensa, a modo de un enladrillado mural, sobrepondría la pintura de un conglomerado de palabras y frases entresacadas, a distintos tamaños, de la mensajería promocional y publicitaria. Ocasionalmente unos laberintos imposibles de leer, teniendo que optar por percibirlos como elementos puramente pictóricos.

Finalmente, sobre toda esa maraña en el espacio plástico, todavía podría venir a cuento la pintada caligráfica con algún detalle: desde un nombre hasta una fecha o lugar. ¿Autoafirmación? ¿posesión simbólica? ¿rasgo rebelde?... Haciendo honor al título de la muestra actual, *Medios de comunicación*, presento las series dedicadas a nuestros dos periódicos locales, *La Verdad* e *Información*, con los nombres escritos a modo de *tag graffiti*, de seis periodistas de cada redacción: Gaspar Maciá, J.C. Romero, Genoveva Martín, Noé Gomis, M.T. Bolívar, Gómez Orts, Fernando Ramón, Domingo López, A.J. Sánchez, Javier Pascual, M.J. Mora y Manuel Alarcón. Un

pequeño recordatorio de compañeros de viaje.

Comprometido con la pedagogía, y pensando en los posibles talleres con los niños, he desempolvado un pequeño cuadro de 1987 en donde se aprecian tres mejillones en escabeche y dos sardinas en aceite en un plato perfectamente preparado para mojar. Pero he colgado al lado mismo una réplica del mismo cuadro, pintado en 1989, en donde ya se ve como los mejillones y las sardinas se han levantado de la mesa y han preferido estar estampadas sobre la pared, lejos de tanto realismo y buscando más la simbología.

Otro cuadro muy alargado confirmará definitivamente el imperio de los logos y las marcas sobre los objetos naturales. Un enorme titular, a modo de primitivas letras pompa, nos indica que estamos ante un bodegón de toda la vida pero más conceptual.

La muestra, en el número 9 de Arturo Salvetti Pardo, puede visitarse hasta el próximo día 25



JUAN
LLORENS

Poco faltará ya para entrar de lleno en el cínico y fascinante mundo del eslógan.

El resto de obras de la colección son un pequeño adelanto de las exhaustivas etapas que han venido sucediéndose hasta hoy en ese querer juntar en el mismo marco la cultura culta, la cultura popular y las subculturas.

Finalmente, es posible que llame la atención cómo la mayoría de los cuadros están conformados por dos o tres soportes. Unas veces que se continúan y otras que más bien parecen procedentes de sitios distintos. Eso está hecho para exaltar la textura inevitablemente fragmentada de la cotidianidad callejera. ¿Os acordáis de aquel fatídico Muro de Berlín? Pues bien, cuando se demolió, los trozos llenos de graffiti tuvieron un precio.

Mis encuadres particulares quieren ser como fragmentos simbólicos de todas las paredes donde se comunica la gente. O ese continuo de los quioscos y los medios de comunicación de masas. Otras veces el fragmento será redondo, como si mirásemos a través de un catalejo y hubiésemos seleccionado un puntito de la infinitud que estamos hablando. Por lo menos así lo veo yo.


Viernes 28.01.11
LA VERDAD

Pinturas de Juan Llorens en la Sala de exposiciones del Edificio Rectorado de la Universidad Miguel Hernández. Horario: de lunes a viernes de 09.00 a 21.00 h.; sábados de 09.00 a 13.00 h. Hasta el 31 de enero.

Ejem, ejem. Os confieso que días antes de montar la exposición no tenía ni idea de lo que iba a presentar. Era tanta la obra que había para enseñar, realizada en los diez últimos años, después de la mostrada en 2001 en el Centro Municipal de Exposiciones, que estaba mareado de verdad. Pensaba que todos los cuadros tenían algo diferente para ver, pero también sabía que si me pasaba de rosca iba a aburrir a los espectadores. Aunque la 'repetición', precisamente, formaba parte de los asuntos de la obra: la metáfora de la masificación que caracteriza a la sociedad actual... y contra la que, de vez en cuando, reaccionamos. De ahí esa transgresión a modo de 'graffiti'.

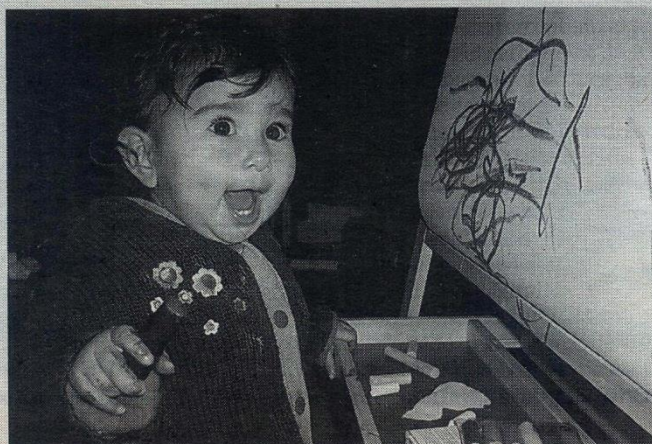
Resultará paradójico, pero una de las personas de por estos lares que más sabe de los intrínquilos del arte es mi amigo el montañero Quito Soler. Debe de ser que el aire puro de las montañas lo hace ver más claro. Desde hace bastantes años que compartimos tertulias en mi estudio y nos partimos de risa con las anécdotas de los autoconsiderados 'artistas-genio' y sus enlaces con las astucias del marketing, perfectamente sincronizados para meterle a uno un cuadro o escultura en menos que canta un gallo. Así es que, una vez más, lo llamé a consulta...

De resultas, el diseño de la exposición, de carácter más pedagógico que comercial, se fundamentaría en los juegos de amistad entre las acometidas 'pop' y 'expresionista'. Los dos movimientos antagónicos que yo venía sentando en la misma mesa desde hacía bastante tiempo. Así pues, presidirían la sala tres de aquellos bodegones de mediados de los ochenta, de carácter guasón, que formaban parte de los principios de aquella investigación sobre el bodegón actual que duraría veinte años (de 1985 a 2005). En los



ENTORNOS ESPECÍFICOS JUAN LLORENS

'COMUNICACIÓ'



Alba, pinturas en mano emulando a su 'iaio' . :: J.L.

paneles de al lado se muestran los últimos trabajos hasta el 2010.

Una auténtica maraña de líneas 'como de ratón' sobre fondo liso, producto de las superposiciones de los contornos de iconos y palabras que 'comunican' el mismo principio que sus compañeros: la mezcla de la vida cotidiana con el arte. Y la intervención del azar.

Enfrente mismo de este principio y final, se ha colocado el enorme mural, de los años noventa, con piezas hasta en el techo, que simula las paredes de una cueva donde figuran las pinturas del toro de Osborne junto con las siluetas de botellas, copas y botes de cerveza. Otra vez la reflexión sobre las funciones de la pintura y las funciones del pintor. El resto de la sala hace referencia a la colección dedicada a la Prensa: cabeceras de los distintos periódicos conforman el muro para la convivencia de signos tipográficos

y signos gestuales, iconos y palabras, en un juego de superposiciones, de interacciones y de relaciones figura-fondo. Toda la estética de la mensajería de nuestro entorno individual, social e histórico. Sin reivindicar nada que no fuera la realidad. La expresividad, si queréis, estará en cómo he emparejado todos los ingredientes. Los cuadros serán trozos de 'comunicación', de mi pensamiento, que se presentarán en agrupamientos de cuatro, cinco o doce piezas.

Y de todo esto es lo que hay. Tal vez la exposición más cómoda de ver de cuantas he realizado. Gracias, montañero. Y, por supuesto, ayudaría mucho a la interpretación de las pinturas la lectura del precioso catálogo editado para la ocasión. Gracias, Mati y Silvia. En adelante empezaré una nueva etapa con la colaboración de mi nieta Alba. Continuará...

Anexo 11

Crónicas del trabajo del campo / Elementos del graffiti y factores de producción

ENTORNOS ESPECÍFICOS

PERSONAJES E ICONOS 26/12/06

JUAN LLORENS

Los personajes (*characters*), llamados también *muñecos*, son esas figuras incluidas en una pieza de *graffiti* o entre dos de estas. Los escritores que dominan la figuración suelen ser los que tienen mayor calidad técnica, aunque no los que más se prodigan. Muchas veces, ocupan el lugar de una letra del *tag* o se incluyen activamente en la composición general.

Los personajes surgen en el metro de Nueva York. Los escritores los plasmaban influenciados por personajes mediáticos de dibujos animados o del cómic. Estos personajes daban más riqueza a las obras y permitían expresar mejor una idea, un mensaje o un estado de ánimo del escritor.

Hoy día son muchos los escritores que basan su obra íntegramente en la creación de personajes. Algunos provienen del *graffiti* genuino, empezaron pintando letras en las calles y lo han derivado a personajes.

Otros provienen del mundo del arte, les gustaba dibujar personajes, cómics o lo que fuere, y han acabado plasmándolos en la pared. Hay diferentes grados de representación en los personajes. Nos encontraríamos así con algunos de carácter pictográfico, caricaturas, animales u objetos, con estilo cómic o ilustrativo o incluso de un carácter realista.

Los personajes son un elemento fundamental del *graffiti* contemporáneo desde los años 80. Caricaturas realizadas con spray, acrílico, tiza, carboncillo y rotulador, invaden la ciudad haciéndolos reconocibles e imborrables en nuestra retina. Animales, monstruos, personajes del cómic o del cine, villanos, héroes, personajes famosos, políticos y autorretratos de los propios artistas conviven con nosotros en las paredes de nuestras ciudades.

Muchos artistas utilizan como distintivo o marca uno o varios personajes convirtiéndolos en su firma o *tag*, que es la esencia de la cultura del *graffiti*. Registrándolos como marca y creando a su vez su propia línea de productos y *merchandising*: camisetas, ropa, pegatinas, chapas, gorras..., productos que pueden adquirirse *on line* a través de sus páginas web o tiendas especializadas.

Iconos. Podrían considerarse los iconos una derivación de los personajes. Como rasgo esencial, un icono suele ser más esquemático y fácil en su ejecución. Su función es la de llamar la atención y crear una mayor pregnancia en el ojo del espectador. Es más fácil de recordar un icono que un nombre.

Algunos escritores llegaron casi a sustituirlos por su firma. Se busca sobre todo en los iconos la originalidad y el impacto. Sus formas de presentación son muy variadas, desde un color a varios y de objetos simples a algunos más complejos: un chupete, un puñal, una rodaja de limón..., algunos utilizan objetos pictóricos como un rodillo de pintor, una mancha de pintura, etc.

Uno de los iconos más conoci-

dos es el del escritor madrileño Suso 33 y su famosa *plasta* de pintura, representando una mancha de pintura personalizada con ojos y boca adoptando diferentes formas y colores. Otro representativo es la *mano* de Nami en Barcelona, realizada casi siempre en dos colores, negro y crema. Hay quien usa su *tag* a modo de insignia, llegando un momento en que no se lee, simplemente se ve y se reconoce. Es el caso del famoso *Muelle* (de Madrid).

El *graffiti* ilícito cuenta con sobresalientes artistas, de reconocimiento nacional e internacional, en este campo tan especializado de personajes e iconos. Bastaría que en algunos puntos específicos de la ciudad realizaran una muestra de sus trabajos para que la gente ajena al movimiento, por sí sola, fuese reconociendo el exclusivo concepto de suciedad y vandalismo del *graffiti* en el de arte admirable que también puede ser. Así como generoso.

Por lo pronto, id viendo como van quedando los magníficos murales que se están haciendo enfrente del instituto Sixto Marco. Considerad su belleza y categoría junto con la de las esculturas y estatuas que continuarán proliferando en la ciudad... Y comparad lo que se viene llevando cada artista.

GORILA. Uno de los 'graffitis' junto al IES Sixto Marco. /L.V.

ENTORNOS ESPECÍFICOS

MORFOLOGÍA DEL 'GRAFFITI'

29/1/07

JUAN LLORENS



Lo que principalmente comenzó en las paredes de Nueva York como unos simples garabatos, pasaría a los vagones del metropolitano de la misma ciudad, y será allí donde se desarrolle realmente lo que hoy conocemos como graffiti.

Ya comentamos en la entrega anterior que los primeros tags que se popularizaron fueron los de Taki 183. Pero poco antes de mitad de los 70, nacieron innovaciones por parte de Super Kool y Phase 2, que vieron la necesidad de hacer destacar sus tags entre el inmenso amasijo de firmas que llenaban el interior y el exterior de los vagones. Phase 2 escribió su nombre en letras inmensas, huecas, pero bien formadas, coloreadas y perfiladas, que bautizó con el nombre de Letras Pompa (Bubble Letters).

Otro precedente en la evolución del graffiti fue la obra de Pistol 1, que pintó la primera pieza con letras tridimensionales (3D Letters). El afán competitivo y la obsesión por conseguir popularidad y respeto llega a una complejidad artística tal, que las letras empiezan incluso a ser difíciles de entender, culminando así en el estilo más genuino del Bronx: Wild style o estilo salvaje.

Letras Pompa (Bubble Letters): El estilo de letras de burbuja es un recurso estético más dentro de las innumerables formas de realizar las letras del tag o firma, dentro de una pieza. Son unas letras gruesas, redondeadas y relativamente sencillas que constan de color de relleno y borde. Las letras pompa pueden poseer formas muy redondeadas y brillantes. Algunas incluso asemejan nata o espuma de afeitar en formas muy dúctiles, de gran suavidad y trazado sinuoso. Los

brillos suelen realizarse mediante franjas de color blanco.

Los plata: Otra variedad de pieza rápida son los plata. También de estructura bicolor, se componen de un contorno negro, verde o azul y de un relleno en plateado. Su intención es la de conseguir la máxima visibilidad. Para ello son pintados en zonas de tráfico rodado denso, como carreteras o autopistas. Son los escritores de buen nivel técnico y larga experiencia los que suelen realizar estos graffiti de forma elaborada y correcta, según sus propios criterios. Se intenta conseguir un curioso efecto de reflejos teniendo en cuenta los focos de los vehículos en tránsito, así como el alumbrado público. El escritor busca el efecto de

Poco antes de la mitad de los 70 nacieron innovaciones

flash fotográfico, un fogonazo de luz reflejada que impregne momentáneamente la retina del espectador con su tag.

Estilo 3D (Letras en tres dimensiones): Se denomina de esta forma al segundo gran estilo que el graffiti hip hop contemporáneo ha desarrollado. Aparece con una cronología posterior al estilo de letras de burbuja y con anterioridad al más complejo wild style.

Model Pastel (Estilo 3D): Del mismo modo que el wild style busca crear estilo y llamar la atención mediante su complejidad de formas y combinación de colores, el model pastel busca crear un efecto de tridimensio-

nalidad en las letras, es por lo tanto un estilo muy efectista, donde incluso a veces el diseño de las letras pasa a un segundo plano y cobra más importancia el relleno de las mismas.

Los efectos de tridimensionalidad se consiguen de muchas maneras, tanto por el uso del color, como por las formas en las letras creando perspectiva o cambiando el ángulo de visión de las mismas. Generalmente, este estilo prescinde de elementos formales del graffiti convencional, como por ejemplo el trazo o los brillos, y adopta otros recursos como degradados o planos de color. Necesita más dedicación y su carácter es menos espontáneo y más artístico.

Estilo salvaje (Wild Style): Surgió como resultado de una búsqueda de letras cada vez más complejas, donde aparte de las mismas, se pueden apreciar adornos y formas estilísticas que no forman en realidad parte de la letra: conexiones, círculos, espirales, picos y sobretodo, flechas.

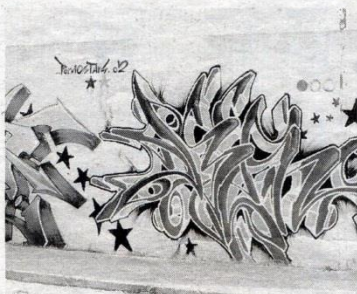
Dentro del wild style también hay diferentes grados de complejidad: el semi wild style, el menos complejo en su construcción suele constar de unas letras por lo general legibles y algún complemento puntual que no resta visibilidad al nombre del escritor; el wild style, algo más complejo que el anterior, la forma de las letras se pierde más entre los abundantes complementos y adornos, aparte de la propia forma de las letras, que suele ser más compleja; el estilo California sería el hiper wild style, es un grado de complejidad tal, que no llega incluso a distinguirse las letras de los complementos y adornos, roza la abstracción de no ser porque se reconocen elementos como el relleno, el borde, el 3D, etc.



Estilo Model Pastel 3-D. / J. L.



Letras pompa o 'Bubble letters'. / J. L.



Estilo Salvaje. / J. L.



Ejemplo de la variedad Plata. / J. L.

LA VERDAD • MARTES
12 DE ABRIL DE 2008

ENTORNOS ESPECÍFICOS

22/4/08

El 'black book' del escritor de 'graffiti'

JUAN
LLORENS



Cuenta Craig Castleman en su épico libro *Los graffiti* que a todos los escritores de Nueva York les gustaba que se les conociera por el buen estilo, y la mayoría de ellos dedicaban muchas horas a diseñar sus obras en cuadernos de dibujo. Muchos escritores pasaban también bastante tiempo sentados en las estaciones del metro mirando y comentando las obras pintadas en los trenes que pasaban y enseñándose unos a otros sus últimos bocetos o firmando autógrafos en sus respectivos cuadernos negros

(blocs de dibujo con pastas duras que todos los escritores llevaban consigo). Muchos escritores ponían gran cuidado en estos autógrafos, y cuando uno de ellos hacía un dibujo excepcionalmente bueno en uno de estos cuadernos se decía que «lo había hecho arder». Sin embargo, por muy increíble que parezca, entre los escritores, el estilo demostrado en los cuadernos no contaba mucho. El que valía era el que se exhibía en el metro.

Mucho antes de intentar pintar en los trenes, los jóvenes escritores desarrollaban su estilo practicando en blocs de dibujo y con frecuencia en las paredes de sus barrios. También solían buscar a

otros escritores más experimentados para que les enseñaran los rudimentos de su arte. Los escritores más jóvenes que no poseían la técnica o el talento necesarios para crear sus propios diseños normalmente les pedían a otros colegas que les *dieran* o les inventaran un estilo. Por lo general los maestros *graffitistas* tenían un

y horas de academia de guardia. Las hojas estaban repletas de dibujos, fotos, pegatinas, recortes, memoriales y bromas. Verdaderos diarios de amor al medio.

En la actualidad, con la llegada de los móviles, los *coleguis* ya apenas se enseñan el *black book*, se repliegan alrededor de la pantallita y allí van mostrando sus

del viento. Nada más que son simples cálculos. Pasa como con lo de las hipotecas. He estado en casas donde he pedido la guía telefónica para hacer una llamada y las páginas estaban todas llenas de anotaciones en euros y mensualidades. Lo mismo las revistas del revistero. Y si he entrado al retrete, hasta los rollos

de papel higiénico también.

Como homenaje al espíritu al espíritu de aquellos *black book*, los cuadernos de campo de nuestra investigación sobre el *Graffiti* son los mismos libros negros de tapas duras que la marca de sprays



TRABAJOS. Dos de los 'graffitis' recopilados en el cuaderno negro. / L. V.

protegido (un hermano menor, tal vez) o un grupo de ellos. Parecía que a los escritores les divertía su papel de profesores, les enorgullecían los logros de sus alumnos y, cómo no, les alagaba enormemente la admiración y el respeto que éstos les mostraban. Corrían los años 70. Pero bien podría suscribirse hoy. Incluso entre los pintores de cuadros.

Privilegiadamente he tenido entre mis manos alguno de estos libros negros de los *graffiteros* más prestigiosos del rodal y la verdad que fue muy emocionante. Allí estaban los elementos y los valores de una expresividad a caballo entre el diseño, el cómic y el pop. Allí se palpaban las horas

últimas conquistas. Incluso los he visto trabajar con el móvil en una mano y el spray en la otra. Pero también es verdad que en el aparatito tienen guardado mucho ambiente y desarrollo de cómo se resolvió todo. Luego lo pasarán al ordenador y...

Pero los más jóvenes seguirán practicando sobre folios normales (un *black book* les costaría alrededor de 15 euros), incluyendo las inspiraciones en *plena clase*. Son innumerables los dibujos que acaban en hojas sueltas, despuntadas, dobladas y para el arrastre. También los he visto tantear una pared... sentarse en el suelo... ensayar la idea varias veces... y dejarlo todo a merced

Montana fabrica para los *graffiteros* más experimentados. En ellos venimos anotando cuanto transcurre o publican los medios sobre el *graffiti*. Dibujos e impresiones de los alumnos del Hort del Xocolater. Cuestionarios y entrevistas. Reportajes fotográficos y análisis de documentos. Reflexiones sobre el *graffiti* y el arte de vanguardia. Reflexiones sobre Educación Artística. Reflexiones sobre la cultura alta y la baja... Y páginas *superquemadas* por nuestros *graffiteros* más selectos. Anotaciones de la realidad que nos rodea. O parte de las misiones pedagógicas de nuestro Museo de Arte Contemporáneo del Raval.

De un tiempo a esta parte ya se ven por la piel de la ciudad una serie de frases y dibujos hechos con plantillas. Apenas sobrepasan el tamaño de un folio y vienen a ser el testimonio vivo de que todavía queda talento creador en Elche. Algunos marcapjes tienen todas las trazas del clásico pasquin, esos escritos que contienen una crítica contra un gobierno, una institución o persona. Otros pueden ser un simple chiste sin palabras. Te salen al paso por la acera, en el portal o cuando acabas de aparcar el coche y te lanzan un mensaje cuanto menos ingenioso. Buena parte de estos discursos ni siquiera llevan pretensiones artísticas o estéticas, están enfocados más que nada al dicho breve, agudo y gracioso. Son las nuevas formas de los graffiti de siempre: pintadas, inscripciones o dibujos de carácter popular realizados en paredes de edificios. Los graffiti de Pompeya, por ejemplo, son un gran testimonio del latín vulgar.

Estos graffiti –no artísticos–, de simple y pura expresión y comunicación humana, son parte de la poética de los muros que durante más de 35 años vienen condicionando mi obra plástica. Primero con la mirada puesta en el graffiti infantil, después en el graffiti amoroso y finalmente en el graffiti publicitario. Ya he cometido en alguna ocasión la tonta preocupación de amigos y familiares por el estado de mi mente y el no menor susto de los

ENTORNOS ESPECÍFICOS

JUAN LLORENS 7.01.12

POSTGRAFFITI



colegas de la comunidad plástica, que ven en la consideración de estas expresiones plebeyas un peligro para la raza.

Para crear una plantilla tan sólo se necesita cualquier material rígido como cartón, acetato o chapa y vaciar con una cuchilla la

llas para una misma obra y así jugar con los diferentes colores.

Desde no hace mucho se viene denominando postgraffiti o 'street art' a todas aquellas incursiones artísticas llevadas a cabo en el paisaje urbano y que en esencia derivan directamente de aquellos graffiti que en los años setenta eran pintados en los vagones de tren en Harlem (Nueva York): arte transgresor y contra sistema, arte efímero e ilegal. Como dice Louis Bou en su libro 'Street Art. Graffiti, stencils, stickers, logos' (Monsa): «...el artista que trabaja con plantillas sólo necesita tres elementos básicos para crear su obra: idea + plantilla + spray. Una vez en la calle se trata de repetir el motivo con insistencia, marcando el territorio con la plantilla a modo de 'tag'. Cuantas más veces se repita el logo, mayor respeto se causará entre los demás artistas que pintan en la calle». Otra cosa más compleja será cuando se tenga que hacer piezas grandes, como las de Banksy, en donde habrá que tener en cuenta la conexión con el entorno, la dirección de la mirada y el contexto espacial.

En mi 'Encuesta para artistas urbanos' figura el ítem 'Tu definición de Street Art o Postgraffiti'. Y las opiniones parece que sean más favorables a medida que aumenta la edad. Os muestro una selección: «Eso creo que son marañadas para la sociedad» (14 años), «Eso no es arte, son pegatinas de pacotilla, porque te lo dan

hecho y tu no puedes hacer nada y lo que mola es hacer» (14 años); «Evolución snob del graffiti clásico, menos vandálico y más 'correcto'» (18 años); «Más diseño, pero también tiene su punto» (20 años); «No me desagrada, pero pienso que se aparta mucho de la esencia del graffiti» (23 años); «Una modalidad nueva o variación con similares mundos y compartiendo las mismas superficies y de forma más icónica y directa» (26 años); «Consecuencia de la evolución del graffiti hacia las masas y el arte» (26 años), «Cualquier representación artística en la calle sin ánimo de lucro» (31 años); «Otra herramienta» (41 años).

Como bien cuenta el periodista e investigador Mario Suárez en su reciente publicación 'Los nombres esenciales del arte urbano y del graffiti español' (Lunwerg): «Esta nueva corriente, que ha llegado hasta nuestros días, está marcada por dos aspectos básicos: el poder de la documentación de esta obra y su puesta en conocimiento de la sociedad. Las obras que se hacen en la calle son más icónicas, simbólicas, influenciadas por un mensaje político o social, por una ironía o por otras corrientes pictóricas. El postgraffiti tiene un mensaje y hace que el espectador trate de descifrarlo. Interpela al viandante, le ofrece un jeroglífico, una pieza con contenido semántico, como cualquier otra obra en la historia del arte». Je, je, la que se va a armar. Continuará...

Jueves 26.12.13
LA VERDADJUAN
LLORENSENTORNOS
ESPECÍFICOS'STREET ART'
EN ELCHE

Pues sí. El grafiti de firma de influencia americana y cultura hip hop también se está replegando en Elche. Estamos en el 'street art' (arte de la calle), mucho más icónico y más emparentado con el arte convencional, el diseño, la ilustración, etc. Realizado con diversidad de materiales: pegatinas, plantillas, acrílicos, intervenciones, etc.

Obra abierta que cuenta con la participación y reflexión de los transeúntes.

Continuando con la ilegalidad de siempre o no, con la transgresión de siempre o no, con la clandestinidad de siempre o no... Parece que todo se haya hecho más poroso.

Los resultados de estas nuevas intervenciones callejeras nos retrotraerán a aquellas formas del realismo social y alrededores cuya intención era producir un comentario social o político, tal y como tenemos constancia en nuestro Museo de Arte Contemporáneo del Raval: un poquito de nueva figuración, un poquito de nuevo realismo, un poquito de pop... Llevado ahora a las paredes de la calle con menos tremendismo, con más humor e ironía.

Hará unos meses, en conversaciones con el personal del Ayuntamiento, me ponían al corriente de que, con el fin de embellecer la ciudad, se estaba preparando un catálogo de todas las paredes disponibles y sus respectivas medidas. Genial. Efectivamente, cada vez son más los ayuntamientos que

promueven encuentros de grafiti y 'street art' en lugares concretos de la ciudad. Y en una semana como mucho los proyectos están realizados. Como en nuestro Proyecto Víbora de 1991.

trecho de desconfianza o paternalismo para desnaturalizar las intervenciones y quedar todo reducido a un simple trabajo de encargo. Llegados aquí, tal vez sea el momento de reflexionar sobre la primera medianera 'decorada' con otra Mangrana más en el edificio de enfrente de La Calahorra... Uno de los mejores sitios para haber presentado a los visitantes el talento de nuestros artistas urbanos más universales.

Al mismo tiempo, también podrían querer pervivir las pintadas más convencionales en sus sendas temáticas de recuerdos u homenajes, devociones y confesiones, etc., que contarán siempre con la simpatía y solidaridad de los iguales. Los valores de la clase media, que llaman.

En nuestra ciudad se manifiesta ya un simpático colectivo, denominado Cuadernos Viajeros, que le divierte alternar sus dibujos en los cuadernos con sus murales en las paredes; contando con ese puntito popular mucho más cerca del sentido recto que del sentido figurado, mucho más cerca de la ternura que de la ironía. Alejados por completo de la transgresión y la ilegalidad. Así pues, muy bien por ese mural de la Plaza del Raval; muy bien por la decoración de ese zapato gigante para Inescop en la campaña 'Elche, Ciudad del Calzado' y muy bien por ese mural dedicado a la Venida de la Virgen en la calle Almórida.

Esperamos impacientes ese catálogo de paredes disponibles para embellecer la ciudad. Pero también esperaremos impacientes la sabia y coherente aceptación de las expresiones de las diversas culturas y culturas. Y no estaría de más leerse la última novela de Arturo Pérez-Reverte, 'El francotirador paciente'. Atención a las palabras del grafitero Snipe en la novela: «Las calles son el arte... El arte sólo

existe ya para despertarnos los sentidos y la inteligencia y para lanzarnos un desafío. [...] El arte no es un producto, sino una actitud. Un paseo por la calle es más excitante que cualquier obra maestra». Continuará...



Elx. 1 desembre. 2013

Tres viñetas del mural sobre la Venida de la Virgen. :: J.L.

Pero no se debería olvidar que la mayor belleza de este arte público dependerá de su autenticidad o libertad conceptual de los artistas.

Bastaría un cerco demasiado es-

dos y la inteligencia y para lanzarnos un desafío. [...] El arte no es un producto, sino una actitud. Un paseo por la calle es más excitante que cualquier obra maestra». Continuará...

Anexo 12

Crónicas del trabajo del campo / Expresión creativa y representación cultural



TRABAJO. Los jóvenes, en plena realización del grafito en la pared de un solar de la calle Andrés Perpiñán, en Altabix./PACO UCLÉS

Un grupo de 'grafiteros' refleja la ciudad y la Dama en una fachada

Los mismos autores ya pintaron otra pared del solar de Altabix

Los cinco jóvenes han utilizado cien aerosoles y pintura plástica para hacer el mural que refleja la urbe destruida

ROSANA RIBES ELCHE

En sus orígenes, el graffiti estuvo considerado por la sociedad como un acto vandálico y en la actualidad todavía queda algo o, quizás, bastante de esta idea. Un grupo de escritores de graffiti —como se hacen llamar— de la ciudad piensa que siempre ha sido un acto ilegal pero que todo depende del empleo que se le da y que además, cada persona lo interpreta como quiere.

Para ellos, un acto vandálico ha sido borrar el graffiti que estuvo durante catorce años en el barrio del Raval y que finalmente «desapareció sin ninguna explicación lógica por parte de nadie».

El año pasado la dueña de un solar situado enfrente del instituto Sixto Marco les cedió su fachada para que realizaran un mural que dedicaron al pintor Juan Llorens por todo lo que les había ayudado a conseguir los permisos necesarios para poder hacerlo y por su gran apoyo en todo momento.

Este año pintaron con su estilo una de las Damas gigantes, situada actualmente en la plaza de Benidorm y ahora han terminado un mural en otra de las paredes del mismo solar, que utilizaron el año pasado, en la calle Andrés Perpiñán.

Esta vez, con menos complicaciones que en la otra ocasión, este grupo compuesto por cuatro jóvenes llicitanos y uno cacereño, han realizado el mural dedicado a Elche, que han interpretado como una ciudad destruida donde per-



SÍMBOLO. Uno de los 'grafiteros' pinta la Dama./PACO UCLÉS

dura la Dama y el graffiti, que es muy importante en sus vidas. «Después de todo, las cosas se deterioran pero el graffiti no desaparece», según apuntan.

Estos escritores de graffiti, con muchos años de experiencia a sus espaldas, ven este arte como «una

forma de vida. Nos gusta pintar graffiti como al que le gusta montar en bici o hacer piragüismo». Y más que nada, se inspiran en la estética y la esencia de este arte urbano para llevar a cabo cualquier mural que se proponen.

Cuatro días, cien aerosoles y

El deseo de estos jóvenes es poder pintar dentro de las ciudades y no sólo en las afueras

pintura plástica sobre una gran pared ha sido el material que estos chicos han empleado para plasmar el mural dedicado a la ciudad, sin dejar de lado el entusiasmo la habilidad y la soltura con que lo han realizado.

Más de 10 años

Empezaron en 1992 con los graffiti y hoy forma parte de sus vidas cotidianas. Algunos se dedican profesionalmente a ello y para otros es como una afición que completa el trabajo diario al que se dedican.

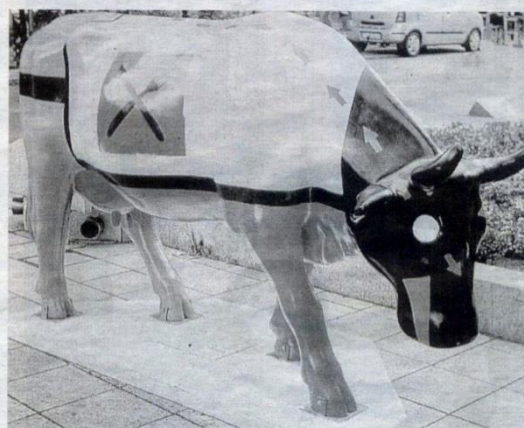
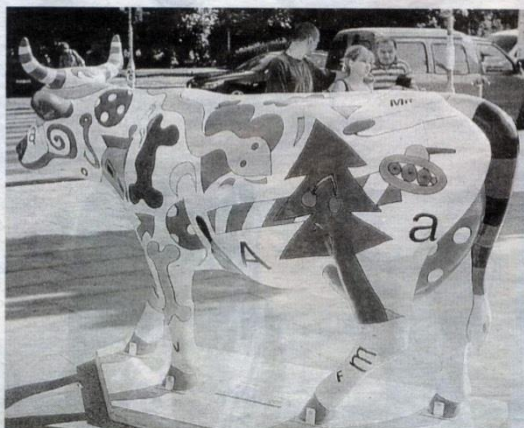
Normalmente pintan dos o tres días a la semana, pero eso sí, en las afueras de la ciudad sobre muros abandonados donde nadie les llama la atención. Les gustaría poder pintar en las ciudades, donde la gente pasa todos los días y los ve, pero hoy por hoy, «es una tarea complicada y con muchas restricciones». Les lleva mucho tiempo obtener los permisos necesarios para pintar y con ello pierden días de actividad. Además, la gente todavía no se muestra receptiva con este arte y ello es una restricción que se suma a muchas otras.

Estos jóvenes disponen de la página web www.xnos.net que refleja los numerosos trabajos que han realizado hasta la fecha en distintas ciudades. Su petición es que los propietarios de las fachadas se animen y les cedan paredes donde puedan mostrar el arte de pintar murales con los botes de aerosol dentro de la ciudad.

ENTORNOS ESPECÍFICOS

'Cow Parade' / 'Lady Parade'

28/8/06

JUAN
LLORENS

Desde 1998, fecha de su creación en Zurich (Suiza), la *Cow Parade* es una exhibición de arte público que expone vacas de tamaño natural, convertidas en obras de arte por los artistas de la ciudad organizadora. Los eventos del *Cow Parade* pasados han tenido lugar en muchas ciudades a nivel internacional, incluyendo, además de Zurich, México, Nueva York, Londres, Sidney, Moscú, Praga, París, Barcelona, Lisboa, Buenos Aires, Santiago de Chile y ahora, Budapest, de donde son las vacas que acompañan este escrito.

Pues bien, de ahí viene la idea de una serie de Damas de Elche gigantes, pintadas por artistas ilicitanos, para celebrar la estancia del famoso busto ibérico en la ciudad desde mayo hasta noviembre de 2006.

La diferencia está que en Santiago, por ejemplo, son 200 vacas las que acaparan 200 puntos estratégicos de la capital y en Elche solamente son siete las Damas colocadas. Y mientras en Santiago las vacas se situarán frente a monumentos nacionales o edificios emblemáticos permitiendo a las personas redescubrir su ciudad con un circuito caminable de dos a tres horas –la idea, según el arquitecto Felipe Assadi, es que al observar de cerca una vaca siempre puedas ver la próxima que es parte del recorrido, como también inundar de bovinos las plazas y otros puntos históricos–, en Elche serán las Damas quienes rotarán de un punto a otro para deshabituarse el campo, estimular y seguir manteniendo la atención de la gente.



Parte trasera de la Dama de Juan Llorens. / J.L.

Haciendo deparar de que algo acerca de la Dama se está cocinando en Elche.

Y poco van a importar en principio las piezas base, tanto de las vacas como de la Dama. Para eso se cuenta precisamente con los artistas que las van a intervenir. En cada ciudad se empieza con una nueva manada de vacas sin pintar, recién fabricadas. Los artistas de cada ciudad se someten a revisión sus diseños sobre papel. Un comité de selección preseleccionará los diseños de artistas para conformar el *Portfolio* oficial del *Cow Parade*.

De este *portfolio*, los diseños que sean apadrinados por instituciones o individuos se convertirán en vacas de tamaño real, pintadas por los artistas.

En el caso de nuestras Damas todo se ha tenido que resolver más deprisa: el mismo promotor de la idea es quien hace de comisario del proyecto y sirve de enlace entre las instituciones, los patrocinadores y los artistas. También será él mismo quien, confiando en la trayectoria de los artistas escogidos, les animará a hacer sobre la Dama «lo que os pase por los cojones». Todo un

riesgo, efectivamente, pero la confianza es la confianza. Así que muy bien por la organización centella del comisario Eutiquio Estirado. Y ahora ya podemos analizar lo que han hecho los artistas.

El proyecto fue denominado *Sobre la piel de la Dama*. Y ninguno de los artistas tenía la menor idea de cómo iba a ser la escultura de fibra de vidrio sobre la que se iba a trabajar. En mi caso la vi como un enorme peñón blanco de lo más adecuado para expresarme, tal y como andaba de estilo últimamente, más conceptual que pop, jugando con las relaciones entre lo visual y lo literal. Y la verdad que ha sido una auténtica gozada llenar toda la mole de cuatro metros de altura con palabras, frases e iconos procedentes de la señalítica, la publicidad o los medios de comunicación de masas, que trepan por la escultura como caracoles que se hubieran escapado de un sarnacho. En una auténtica descontextualización y nueva condición pragmática de las aréngas de la publicidad o del cándido debate llevado a cabo con la bonita tipografía, o con la boquita pequeña.

Ahora bien, siempre nos emocionará hasta el tuétano esa pintada urbana de tipo social que se realiza sumergiendo la mano en el bote. Sobre mi Dama, un enamorado o un terrorista ha escrito: *Educació plàstica i visual y educació artística*. Exactamente lo mismo que cuando se inauguró nuestro Museo de Arte Contemporáneo del Raval. Continuará...

ENTORNOS ESPECÍFICOS

LA DAMA DE LOS 'GRAFFITEROS'

JUAN
LLORENS



Cada vez más el graffiti se va afirmando en la percepción estética de los habitantes de las ciudades. Su imagen negativa inicial se va sustituyendo poco a poco por su presencia en anuncios de prensa y televisión relacionados con productos dirigidos a un público joven. También la ropa. Todo ello contribuye, a su vez, a una mayor aceptación social de esta forma creativa que sin considerar sus valores estéticos, produce un hábito visual evidente, aunque sea de forma completamente aparente y sin profundidad en la comprensión.

Cuando en el proyecto *Sobre la piel de la Dama* se pensó en los graffiteros para pintar una escultura, se quiso acercar el graffiti a las personas que normalmente no reparan en esa forma de expresión y que la consideran simplemente una parte más del paisaje cotidiano sin mayor significación. Por otra parte, unir el graffiti a un proyecto artístico al uso, aun a pesar de la inevitable descontextualización, significaba un ofrecimiento multicultural que no se daba en Elche desde que en 1991 se llevara a cabo el Proyecto Vibora o pintura mural sobre el lecho del río Vinalopó, con la participación de todo el mundo: pequeños y mayores, consagrados y profanos, etc. Si acaso, salvar las honrosas convocatorias internacionales de Arte Postal que, organizadas por el Ateneo Pablo Iglesias, van sirviendo para mantener vivo el espíritu de nuestro Museo de Arte Popular del Raval, inactivo, el pobre, desde el mismo día de su inauguración, precisamente por ese mie-

do al mestizaje de los extraordinarios de dentro con los ordinarios de fuera. Y no preguntes por el Gabinete Didáctico, te podrán decir que no hay presupuesto o que eso lo lleva la Junta: uno de Altea, otro de Denia, otro de Muchamiel, otro de Palma de Mallorca y otro de Fuerteventura. ¡Ves y busca!



Con la incorporación de los graffiteros a la lista de los elegidos para pintar las Damas, tanto el alcalde como el mecenazgo ilicitano han quedado de putísima madre. Y, mira por donde, van a dejar la imagen de la ciudad de Elche entre las más tolerantes y abiertas de la posmodernidad. Incluso al alcalde, Diego Maciá, mira por donde, esta feliz apertura histórica va a suponerle un marchamo de *tío enrollao* que para cuando ahora dentro de unos meses vuelva a sus clases de Psicología en la Universidad, va a llevarse de calle a todas las alumnas mayores de 40 años (ni que decir tiene, este pensamiento me lo tiene que haber insuflado Sixto desde el cielo que, junto con Ernesto Contreras, se lo debe de estar pasando bomba con nuestro surrealismo).

Pero vayamos a los principios.

Fue a finales de los sesenta cuando los concienciados activistas políticos y las bandas callejeras retomaban ese antiguo método de comunicación de escribir en los muros. Los primeros para hacer públicas sus protestas y los segundos para delimitar su territorio. El arte del *writing* (escribir en paredes y vagones) tomaba la morfología definitiva de diálogo con la sociedad en

general. Siendo en Nueva York donde se desarrolle plenamente esta cultura y evolucione hasta donde hoy la conocemos. Y, lo que son las cosas, por esos mismos años se daban a conocer el Elche el Grup d'Elx y el Grup d'Art Jove Il·licità. El primero con intenciones de cargar-se todo el mercado del arte y el segundo como cantera de reserva para todos los atentados. Un día tendremos que repasar toda aquella ternura.

En la Dama que han pintado Dams y Rosh, del grupo Pornostars, se puede apreciar perfectamente la firma o mote de los dos en *wildstyle* (estilo salvaje) que es quizás el estilo más común del graffiti y el estilo por excelencia. Observaréis una complicada composición de letras que se entrelazan continuamente en estructuras muy sofisticadas y de difícil ejecución. Así mismo, pueden llevar flechas, tridentes, conexiones y otros motivos que enriquecerán la composición y complicarán al mismo tiempo la comprensión de lo que se está viendo. Por lo general son indecifrables para un profano. Representa por esto un estilo en perfecta consonancia con el secretismo del grupo que los escritores de graffiti suelen ejercer para con el exterior. Muy bien por la didáctica, tios.

ENTORNOS ESPECÍFICOS

25/9/06 25/9/06

'GRAFFITI' EN ELCHE

JUAN
LLORENS

Existe un bonito lugar en el fantástico mundo de la publicidad donde al mínimo pronunciamiento de la palabra *flex*, todos los que la escuchan caen súbitamente en un profundo sueño, estén donde estén. Y ocurrirá lo mismo si esa palabra forma parte de otras más extensas como, por ejemplo, *flexo*, *reflexión*, *reflexismo*, etc. Pues bien, algo parecido viene sucediendo en Elche con la palabra *graffiti*. Basta oír la para que a todos los de la corporación municipal les entre, de súbito, el deseo de *emblanquinar* cualquier escrito, dibujo o pintura sobre las paredes, sin atender a diferencias.

De una manera así de simple ha desaparecido estos días atrás el histórico mural que había en un solar de la Plaça del Raval. Fue pintado en el año 1992, bajo los auspicios del Ayuntamiento, como expresión creativa y representación cultural de los movimientos *punk* y *hip hop* de la ciudad de aquellos entonces. Un monumento a la multiculturalidad que nos ennoblece a todos. «Para nosotros ese mural era como la Dama de Elche del *graffiti*. Allí estaban nuestros orígenes», se lamentaba Dams, uno de los *graffiteros* del grupo Pornostars, la *crème de la crème* del *graffiti* internacional que ha venido dejando impreso el nombre de Elche en multitud de fanzines, libros y revistas de todo el mundo.

Se han hecho averiguaciones sobre el particular y los vecinos de la Plaça del Raval, que también están indignados con lo sucedido, cuentan que desde el Ayunta-

miento les han contestado que todo ha sido una desmesura de buenas intenciones de la brigadilla municipal, cuya orden era asear la fachada del edificio, pero que continuaron *aseando* también la medianera donde se encontraba el mural. Tela.



El 'graffiti' de la Plaça del Raval que ha sido eliminado. / J.L.

Puestos así, habrá que ir pensando que desde este impulso por la limpieza de cualquier grafismo, casi todos los cuadros del Museo de Arte Contemporáneo, a escasos metros del mural desaparecido, corren semejante peligro de *extinción*. Quisiera que conociérais el abarrotado carro de plumeros, *sprays* ambientadores, *ensofadoras* y productos de limpieza con que se combate diariamente el denso aburrimiento de un museo que, siguiendo las pautas de las cuevas de Altamira, se prefiere que no entre nadie... cuidado le salgan hongos a las pinturas. Pero un día, el día menos pensado de todos, la fiel brigadilla de conservadores podría oír la fatídica palabra *graffitismo* en boca de cualquier historiador que se haya colado y arremeter con todos los productos químicos con-

tra cada uno de los cuadros del informalismo, tachismo, *art brut* o cualquier otra pieza de estilo signico y caligráfico, incluso pop, de evidente parecido con la *piel* de las paredes urbanas. Precisamente todas las trazas de las segundas vanguardias, rama

social y popular; que se querían reunir y divulgar preferentemente el Elche, diferenciándonos así de cualquier otro museo del mundo. Trazas que a estas alturas, treinta años después de la inauguración del Museo, todos los estudiantes de los institutos de Elche tendrían que conocer como a los Simpson.

Hace unos meses, en la presentación de las Damas gigantes a los medios de comunicación en los exteriores del antiguo matadero municipal, le quise proponer al alcalde que los *graffiteros* podrían decorar las paredes exteriores del recinto, que estaban llenas de parches... El tío no me dejó ni terminar: «*Xé, no dones idees, que luego me toca llimpiar a mi!*», se le escapó de súbito. Es decir, que en su ordenador central, *graffiti* figuraba como sinónimo de suciedad. Otro fracaso de la pedagogía artística ilícita de la que el buen hombre no tiene ninguna culpa. Hizo tanta gracia a los colegas allí presentes el escaso umbral del reflejo *emblanquinador* del alcalde que, desde entonces, cualquier discusión bizantina entre pintores se viene zanjando con la célebre exclamación «*Xé, no dones idees, que luego me toca llimpiar a mi!*».

Os juro que soy inmensamente feliz en Elche. Pero, en serio, la Dama aquí peligra.

ENTORNOS ESPECÍFICOS

El graffiti legal

Como todos los años, desde hace seis, el pasado 9 de Octubre tuvo lugar en Muxamel el esperado Concurso de Graffiti organizado por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento. Yo vengo asistiendo como observador participante desde las últimas tres ediciones. Y en esta ocasión hasta he logrado implicar a algunos de mis alumnos de la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater. Ejemplarmente, el objetivo de la Concejalía de Cultura es fomentar la creatividad artística. El tema es libre y cada participante o grupo dispone de cuatro metros lineales de pared en color blanco, con una altura de 2,16 metros. En la actualidad el premio otorgado por el jurado tiene una dotación de 350 euros, más un segundo premio de 150 euros votado por los participantes.

La primera vez que asistí al Concurso no me lo podía creer: todo el muro que rodea el polideportivo repleto de escritores en acción, buena parte con *sombrita* de árboles, *musiquita* rap de fondo y un ir y venir de admiradores en bicicleta. Los artistas más animados que nada por las bromas de las novias y los amigos que les traían cocacollitas frescas y bocadillos, dispuestos por la organización.

Después de haber leído tanto sobre los orígenes del graffiti y su condición ilegal y transgresora, ahora estaba asistiendo a una visión celestial. Hice fotos a manita siguiendo el proceso de realización de las piezas y me entraron unas enormes ganas de felicitar a los padres del evento.

En esas que me encontré por allí al escultor Adriano Carrillo, que formaba parte del jurado. Hacía la tira de tiempo que no nos veíamos. Un alegrón de aquellos y la evocación relámpago de cuando

rió añadir a mano, en el dorso de la hoja, cuatro ítems más: a) El graffiti comercial por encargo. Tu opinión. b) El graffiti de exposición en museos y galerías. Tu opinión. c) El graffiti de certámenes y encuentros. Tu opinión. Y d) Los Concursos de Graffiti de Muxamel. Tu opinión. ¿Qué les falta? ¿Qué les sobra?

Total, que me vine para casa con los bocadillos sin tocar. Pero valió la pena el trabajo, porque han aparecido contestaciones que se apartan bastante de la leyenda del graffiti puro y heroico de los principios. Se es más *profesional* o al menos más astuto. Más tolerante y flexible con el dinero y con el arte establecido.

Los Concursos de Graffiti de Muxamel en general han salido muy bien valorados y muy queridos. Con algunos anhelos de cara al futuro: a) Dotación de cuatro a seis botes por participante. b) Aumento de los premios hasta tres. c) Mayor organización en la reserva de los huecos para pintar. Y d) División de categorías, entre murales en grupo y artistas en solitario; también la edad. En cuanto a lo que sobra: «La música *pachanguera* que se viene poniendo».

Fatalmente el amigo Adriano había sufrido un infarto el día anterior y se encontraba en el hospital. En su ausencia fue una grata sorpresa encontrarme al pintor Mario Candela Vicedo -otro compañero de transgresión-, y al multidisciplinar Vicente Quiles como miembros de Jurado. Finalmente, por los corrillos se oía que el premio había estado muy bien dado. Enhorabuena. Y felicitades a la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Muxamel por estar con los tiempos que corren.



JUAN LLORENS



INSPIRACIÓN. El mural ganador en el concurso en proceso de realización. / L.V.

nosotros formábamos parte de la transgresión alicantina de los 70. Después del fallo me pude morir de risa con las amenazas de cortarle los tirantes por parte de algunos participantes, que no habían quedado muy conformes con el veredicto.

El año pasado volví al sitio continuando con la investigación. Quería hacerme con la dirección de todos los escritores con el fin de mandarles a casa un cuestionario para artistas urbanos que estaba pre-

parando. Me pasé la jornada pegándoles la paliza. Más tarde me fui dando cuenta de que eso de que te rellenen los cuestionarios y te los devuelvan no es tan fácil. Así es que no les mandé nada.

Este año he sido más listo. Cogí un puñado de cuestionarios y me los eché a la bolsa de los bocadillos. Era cuestión de dárse los, que los rellenaran en un descansito y me los entregaran. Pero, mira por donde, cuando iba a repartirlos se me ocu-

ENTORNOS ESPECÍFICOS

5/5/08 9/5/08

El 'graffiti' comercial y de exposición

JUAN LLORENS



Según el mayor o menor grado de alejamiento de los patrones básicos presentes en la producción de *graffiti hip hop*, el historiador Jesús de Diego, en su libro *Graffiti. La palabra y la imagen*, distingue tres tendencias entre los escritores de *graffiti* de exposición y comercial: 1) Artistas influidos por el *graffiti hip hop*, su relación se limita a un pasado como escritores de *graffiti* o a una asunción relativa de alguna de sus constantes. En el primer caso, los nombres de Keith Haring y Jean-Michel Basquiat son bastante ilustrativos a la vista de sus orígenes como artistas. En cambio, Jean Dubuffet y Marcel Duchamp asumieron, en algún momento de sus trayectorias, ciertas constantes del *graffiti*. 2) Escritores de *graffiti* que mantienen una actividad dual, produciendo obras de *graffiti hip hop* y *graffiti* comercial o de exposición simultáneamente, estableciendo estilos, técnicas, públicos y condiciones de producción muy diferentes en cada caso. 3) Escritores de *graffiti* que trabajan para encargos comerciales ocasionalmente. No obstante, el grueso de su obra se mantiene en la estética y los métodos del *graffiti hip hop* constantemente. Cuentan con la suficiente destreza como para convencer a un público urbano inicialmente hostil. No distinguen entre una producción y otra, aplicando los mismos criterios expresivos personales en todas sus obras.

También habíamos dicho que

la formación del escritor de *graffiti* es autodidacta. No hay centros ni academias que enseñen este arte. Así es que las ciudades amanecen cada día con nuevas firmas en las persianas de los comercios y garajes. Son el resultado de los bombardeos nocturnos de todo escritor de *graffiti* que se precie. Unos porque empiezan y otros para mantener la fama.

Pero, atención, un incipiente mecenazgo a la fuerza para la perfección del escritor de *graffiti* se ha despertado en Elche. Son los mismos dueños de los inmuebles acibillados quienes están llamando a los escritores para que les pinten un *graffiti* «bien bonito» en la persiana y que les cobren lo que sea. De esta manera se garantizan la inmunidad de los *coleguis*. Para los escritores más jóvenes, que simplemente desean superficies para practicar y adquirir excelencia técnica, estas becas-encargo están siendo muy apreciadas y todos se mantienen a la expectativa de cualquier trabajo, aunque sufran lo indecible por no saber defender sus retribuciones, sacan cuentas y más cuentas y se disparan o se maldicen por haberse quedado cortos. Yo les he referido a mis alumnos que cuando tenía su edad (14-16 años) y me encargaban el cuadro para arriba del sofá, solía cobrar el coste de los materiales más otra cantidad igual.

Os traigo aquí el aspecto que ha tomado la puerta de cochera del fotógrafo Paco Cascales después de la intervención de un

alumno del Hort del Xocolater. El chaval me cuenta que aplicó mi fórmula y pidió 80 euros, pero que el dueño de la puerta, todo un tío, redondeó a 100. Otro alumno más mayor, Puk, cobra a 100 euros el día y se ha hecho una tarjeta de visita de lo más original: en una cara, su autorretrato a spray y en la otra, una persiana con una enorme naranja. Finalmente, los de la *crem de la crem* se cotizan alrededor de 50 euros metro cuadrado. Pero como dice Dems, «De ahí tenemos que sacar para nuestras pintadas particulares, solventarnos las multas que puedan venir y si hay juicios, los gastos de abogados».

El investigador Fernando Figueroa, en su libro *Graphit-fragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, dirá que, de esta manera, se estarían sacrificando dos elementos fundamentales del proceso creativo del *graffiti*: el *modus operandi* delictivo y el uso de un soporte incorrecto, bien porque se sirve de soportes adecuados o el propio hacer artístico lo convierte en adecuado. Pasa como con el *graffiti de exhibición*, realizado en el seno de certámenes o concursos y promovido habitualmente por iniciativa de la administración pública. En este caso, hasta se llegaría a ceder por parte del escritor de otros dos elementos importantes: el tratamiento libre del tema y el control de los motivos iconográficos.

Pero primero vamos a escribir y pintar bien. Tiempo habrá para lo otro.

ENTORNOS ESPECÍFICOS

7/12/08

PROYECTO VÍBORA II

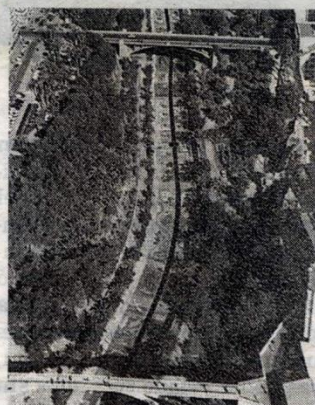
JUAN LLORENS



Resumen de lo conocido: De la estancia de Esbart Zero en Nicaragua (1988) surgió el contacto con el grupo Kunst for livet (Arte por la Vida) de Dinamarca. En mayo de 1990 Esbart Zero acudía a Copenhague para hacer trabajos conjuntos con el grupo danés, formado por artistas de diversos países. Allí mismo, en las tertulias de la noche, se gestó la idea de pintar el lecho del río Vinalopó a su paso por Elche. En agosto de 1991 llevamos a cabo el denominado Proyecto Víbora, que se registró en el Libro Guinness de los Récords como el mural más grande del mundo (1,2 km. x 6,8 mts.). En agosto de 1992 un bote chafado de cocacola aparecía en mi buzón con una etiqueta pegada: *Año uno de Víbora*. Lo mandaba Eryk Styrbjorn Pedersen. Yo correspondía con una brocha de las que habíamos utilizado para pintar el río, franqueada sin sobre. Comenzaba el Arte Postal en Elche. Y así hemos mantenido el contacto a través de las sucesivas Convocatorias de Arte Postal, de carácter internacional, organizadas por el Ateneo Pablo Iglesias de Elche. Pendientes de volver a pintar la Víbora tan pronto estuviese arreglada la presa del Pantano.

Pues bien, la presa ya está concluida -aunque la compuerta haya sufrido ahora otro percance- y ha llegado el momento de poner en marcha el Proyecto Víbora II. Todo el mundo lo espera. Cada vez son más las llamadas a casa de gente interesada: **Chani-ne Boots** dice que la Comunidad Europea concedería subvenciones a los jóvenes que vinieran a colaborar. **Pepe**, el de Pinturas El Peix, está otra vez dispuesto a fabricarnos la pintura si encontramos quien proporcione los pigmentos y aglutinantes (anteriormente fueron Bayer y Comercial

Química Saura). Los escritores de graffiti más reconocidos están ilusionadísimos y ya van a hacer gestiones de patrocinio con las marcas más emblemáticas de botes de spray. **Ra Kajol**, nuestro amigo de Bangladesh, residente en Copenhague, estuvo en Elche en las últimas semanas de septiembre para ponerse al corriente y ya estará corriendo la voz a todos los participantes del primer Víbora. Tanto la concejalía de Cul-



tura, **Ángels Candela**, como el Instituto Municipal de Cultura, **Joan Antoni Oltra**, nos han dicho que «sin pegas» (es más, fueron ellos dos solitos quienes se adelantaron a pedirlo, como corresponde a dos buenos *rojos*). Finalmente, el comisario del Año Hernandiano, **Francisco Escudero**, nos propone que incluyamos el Víbora II entre los actos conmemorativos del nacimiento del poeta, para el 2010. Así es que tenemos faena.: A dar ideas todo el mundo.

En un proyecto de tanta interacción social habrá que coordinar la participación de todas las fuerzas vivas: los niños, los pintores *amateur*, los artistas plásticos, los del teatro, los músicos, los escritores de graffiti, los poetas y la gente en general. La extensión de la Víbora se prolongará desde el Puente de Altamira hasta el Pont del Bimil.le-

nari y desde la pasarela del pintor Albarranch hasta el Puente de Barrachina. Tal y como se hizo la vez anterior, toda la superficie se dividirá en *parcelas de responsabilidad* entre los pintores más comprometidos. Buscaríamos un cierto ritmo entre pintura mural, piezas de graffiti y expresiones espontáneas.

La integración del Víbora II en los actos del Año Hernandiano es seguro que nos proporcionará mayor cobertura mediática, así como la confirmación de lo que en su momento se gestó como arte del pueblo. No obstante, la temática de toda la culebra, pienso yo, no debería concentrarse únicamente en versos o pasajes de Miguel Hernández. La multiculturalidad fue precisamente lo que distinguía a nuestra Víbora. Y a Miguel le encantará estar rodeado de imágenes y palabras de *forasteros*.

Respecto a alguna exposición paralela, tal vez podríamos dedicar una miradita-homenaje a un par de cuadros de los compañeros que entre el primer Víbora y el segundo fuimos perdiendo: **Milton Charruti**, Uruguay; **Jorge Andrada**, Argentina; **Dea Trier**, Dinamarca; **Sixto Marco**, España; **Casto Mendiola**, España... Podría ser la salita pequeña que hay al lado del arco del Ayuntamiento..

Ni que decir tiene, el Proyecto Víbora II entrará otra vez en el Libro Guinness de los Récords y la pequeña ciudad de los dátiles más gordos que nadie volverá a estar a la altura del Arte de hoy. Volvemos a trabajar con *estética relacional*. Necesitaremos intérpretes, refresquitos varios y cervecita a manta. Pensad cual va a ser vuestra aportación. Enhorabuena. Estaremos en contacto. Voy a ver si el Ayuntamiento nos proporciona una página web de esas y me regala un móvil y un portátil.

LA VERDAD • LUNES
10 DE AGOSTO DE 2009

Misteri d'Elx 2009 27

Invitación al proyecto 'Víbora II'

JUAN LLORENS ARTISTA PLÁSTICO

Resumen de lo publicado: En la primera quincena de agosto de 1991, organizado por los artistas plásticos de Elche, *Esbart Zero* y Copenhague, *Kunst for Livet*, pintores y poetas de distintas partes de la Tieerra se dieron cita en Elche para llevar a cabo el denominado *Proyecto Vibora*, pintura colectiva que figuraría en el Libro Guinness de los Records como *Mural más grande del mundo*. Se trataba de pintar el lecho del río Vinalopó a su paso por la ciudad, desde el Puente del Ferrocarril hasta la Pasarela del pintor Albarranch (1.200 mts de largo por 14,5 de ancho). El serpentear del río, unido al carácter crítico de los dos grupos organizadores hizo que se pensara en una serpiente venenosa como titular del proyecto. Más tarde vino a nuestra mente la vistosa belleza de la coralillo venezolana con sus tres bandas de colores, rojo negro y amarillo, repitiéndose en toda la piel. Con esta secuencia de colores se dio una primera mano a todo el tramo del mural. Después se repartiría la superficie preparada en tantos trozos como artistas dispuestos para trabajar. La cabeza de la bicha, a contracorriente, figuraría en el Puente del Ferrocarril. El resto de la piel se iría llenando con los diseños propios del imaginario de cada artista. Mi tramo, debajo de la Pasarela del Ayuntamiento, fue realizado por niños y familiares. Abogábamos por la democratización del arte, la multiculturalidad.

La realización de todo el mural se llevó a cabo con la mayor expectación y sorpresa por parte de la gente que veía surgir los distintos motivos en toda su enorme categoría. Todos los artistas venidos de fuera contaban con una larga trayectoria muralista así como militancia en concienciar sobre los diversos asuntos políticos, sociales, ecológicos, etc. En esta ocasión fueron especialmente elegantes en sus protestas contra la contaminación y la destrucción medioambiental y nos dejaron un regalo precioso y delicado, sin salidas de tono. También los artistas locales estuvieron a la altura y fueron incorporándose con su iconografía particular o trabajos de relleno.

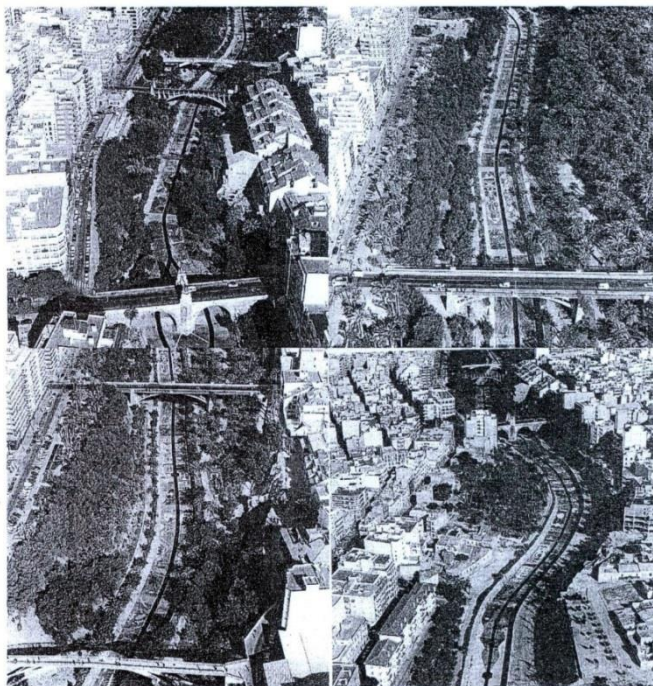
Ha pasado el tiempo y, tal como habíamos previsto, tan pronto estuviera arreglada la presa del Pantano volveríamos a pintar otro mural encima del anterior. Será el año que viene por estas mismas fechas, para que esté acabado en plenas Fiestas. Además se integrará de lleno en el Año Hernandiano, 2010, con la celebración a nivel estatal de los cien años del poeta Miguel Hernández. Por lo que salpicaremos la serpiente con imágenes y memoriales alusivos a su obra, tan repleta de la condición

venenosa que nos unía a *Esbart Zero* y *Kunst for Livet*. Por lo que mantendremos la denominación: *Proyecto Vibora II*.

Desde que se lanzó a los medios de comunicación el propósito de volver a pintar el río, son muchos los colectivos que han manifestado su intención de colaborar y eso es digno de agradecer. Pero en algún sitio se habrá de reflexionar sobre el decoro y calidad del Proyecto, pues *hay amores que matan*. Y lo refiero a raíz de algunas apasionadas ideas que en su bendita voluntad participativa pudieran pensar en pintar hasta las paredes de piedra de la canalización del río. Aquí otra vez, *menos es más*. Por lo que no deberíamos tocar los muros que están sirviendo de marco a todo el mural. De pintar en los lados se competiría con las pinturas del suelo y quedaría todo hecho un "pastón" apenas distinguible desde la distancia. Será más artístico dejar los lados como están (pintados en lo que cabe pero menguados de color) y que sigan ribeteando nuestra Culebra en vez de camuflarla. Otra cosa será que en su contoneo o coletazos se desprenda alguna imagen o frase y quede parada sobre los bordes. O al afilarse los dientes. O al soltar la muda. Pero nada más.

Otra cuestión a tener en cuenta es que en este nuevo *Proyecto Vibora II* los protagonistas máximos van a ser los grafiteros. En realidad, desde sus actuaciones en la marginalidad son los dignos herederos de aquel espíritu de acercamiento del arte a la sociedad que nos caracterizaba en aquellos murales del 91. Idéntica generosidad y la misma peligrosidad para la modorra institucional. Como observador participante del fenómeno del graffiti y demás arte de la calle he hecho buena amistad con el grupo ilicitano *Pornostars* y es el que va a coordinar la llegada a Elche de la *crem* del graffiti internacional, así como el patrocinio de los sprays. Conozco por libros y reportajes sus actuaciones conjuntas y puedo dar fe de la Belleza con mayúscula que se avecina. Preparad vuestras cámaras y no os perdáis la didáctica que se nos viene encima. Sacadles el jugo y tiempo habrá para emularlos cuando se hayan ido. Pues Elche será otra... Y el Alcalde llorará sin remisión por todo el daño ocasionado con anterioridad a los grafiteros locales.

Ni qué decir tiene, también tendrán cabida los muralistas clásicos. Nuestro amigo Kajol está en ello desde Copenhague y traerá una buena representación. Así como nuestras jóvenes cooperantes, Chanine Boots y Mélani, que llevan las aportaciones de la Comunidad Europea. Y, por supuesto, está invitado cualquier extran-



PROYECTO VÍBORA I. Imágenes que recogen la actuación realizada en el cauce del río en 1991, desde el Puente del Ferrocarril hasta la Pasarela del Pintor Albarranch. LA VERDAD

jero, nacional o local que se considere apropiado para el evento. Pues fijaros: en esta edición la *Vibora* se extenderá desde el Puente del Bimil-lenari hasta el Puente de Barrachina. Datos aportados por el Ayuntamiento: 2.800 mts de largo por 14,5 de ancho; 40.000 metros cuadrados de superficie pintable. Sin duda alguna volveremos a entrar en el Libro Guinness de las bestialidades más grandes... ennoblecidos todavía más por el tinte rojillo de los versos de nuestro Miguel Hernández:

LLAMO A LOS POETAS
Dejemos el museo, la biblioteca, el aula sin emoción, sin tierra, glacial, para otro tiempo. Ya sé que en esos sitios tirará mañana mi corazón helado en varios tomos.

Quitémonos el pavo real y suficiente, la palabra con toga, la pantera de acechos. Vamos a hablar del día, de la emoción del día. Abandonemos la solemnidad.

Pero más belleza todavía supondrá la presente edición del libro que refleje todo el proceso de realización del *Proyecto Vibora II*. Los logos de los empresarios y entidades colaboradoras brillarán como luceros. Y llegados aquí, bien merece otra llamada a la colaboración ciudadana para hidratar medianamente a todos los artistas y participantes que en estas fechas estaremos inhalando pintura en esa inmensa olla que se

convierte el río en agosto.

Yo reivindicaría aquellos chambileros deambulando por todo el cauce. En aquel agosto del 91 resultamos intoxicados la mayoría y nos dio por dormir más de la cuenta. Las siestas, por ejemplo, eran de tres horas. Y ya nos estábamos haciendo el ánimo de quedar gandules para siempre. Ahora no sé yo si al aplicarnos otra dosis lo conseguiremos. Continuará...

C/ Infante D. Juan Manuel, 1 - 03203 ELCHE
Tel: 965 422 967 - 966 610 083 FAX: 966 612 093
E-mail: restmadeira@terra.es

A mediados de mayo de 1976, en el humilde barrio oriolano de San Isidro, un buen número de artistas plásticos se daban cita para pintar en las fachadas y paredes de las casas del barrio con la colaboración y asentimiento de los vecinos. Dentro de los actos de homenaje a los pueblos de España al poeta oriolano **Miguel Hernández**. El diario 'La Verdad' de 18.5.76 lo refería así: «De treinta a cuarenta murales han quedado pintados en las paredes y fachadas de varias casas del barrio de San Isidro, con firmas tan prestigiosas como las de **Arcadio Blasco, Manzanaro, Sixto Marco, Candela Vicedo, Díaz Azorín, Gutiérrez, Segundo García** (al frente de un equipo colectivo integrado por alumnos del Instituto Femenino de la ciudad de Alicante), **Adrián Carrillo**, y varios más [...] Por un colectivo importante de los artistas presentes se produjo, a gran tamaño, el 'Guernica' de **Pablo Picasso**. Otras obras hacían referencia al semblante de Miguel Hernández o a sus versos».

El periodista **Pedro Soler**, en 'La Verdad' de 30.5.76, narraba emocionado toda la carga épica del evento: «El rumor era éste: los treinta y tantos murales que hoy adornan las viviendas del oriolano barrio de San Isidro, pintados en homenaje a Miguel Hernández, iban a ser cubiertos de cal. Y más: los habitantes del barrio que habían donado graciosamente sus paredes serían sancionados con 500 pesetas, según unos; con 6.000, a juicio de otros».

«Afortunadamente, todo es, al parecer, un rumor sin fundamento alguno. Y por las empinadas calles y cuevas (más parecen algunas estercoleros) continúan ascendiendo más y más visitantes que quieren ver las obras con la rúbrica de pintores, unos más, otros menos famosos, tales como **Arcadio Blasco, Mario Candela, Antonio Ballester, Alfonso Albacete, José Luis Cacho, Elisa Seiquer, Arnedo, Farraga, Garza, Castejón, Sixto Marco, Gutiérrez, Trenado, Díaz Badilla** Sa-

ENTORNOS ESPECÍFICOS
JUAN LLORENS

A MIGUEL HERNÁNDEZ

El barrio de San Isidro de Orihuela se llenó de murales en el homenaje a Miguel Hernández en 1976

ñana, de un auténtico museo pictórico al aire libre, en un barrio pobre, sucio e ignorante...
-Y a mí qué me importa qué es Guernica ni Picasso? Yo si sé que Miguel escribió eso que han puesto por ahí y que me he aprendido de memoria. ¿Se lo digo?

gundo García, Manzanaro, Azorín... Y los colectivos llegados desde Alicante, Valencia, Cataluña. Y los diseños enviados por Amadeo Gabino, José Caballero, Genovés, Alcorlo... Y tantas manos anónimas que han hecho posible la creación, de la noche a la mañana, de un auténtico museo pictórico al aire

-Mire: ¡Jornaleros! España, loma a loma, es de gañanes, pobres y braceros. ¡No permitáis que el rico se lo coma! ¡Jornaleros!

-El que eche un pegotazo a la pintura, le corto la cabeza y me la como a 'bocaos'.

-Pues desde que empezó esto, en el bar estamos ganando más. Es como el turismo. La gente viene a ver los cuadros y, de paso, se gasta el dinero.

«No es turismo. Es un peregrinaje al entorno de Miguel Hernández, felizmente arropado por una serie de pintores. Al margen de ideologías, al margen de rencillas, prohibiciones y carreras, el hecho es que un pobre barrio oriolano se ha encontrado con un singular museo pictórico, en el que están representados cuarenta pintores. Destruirlo sería un error lamentable [...] Sería un error destruir tanta hermosa obra de arte: sería una salvajada cultural, que ni las autoridades debían intentar, ni los oriolanos todos, desde el alcalde hasta el último vecino consentir. Ni puede consentirlo nadie, puesto que todos somos hijos de los pueblos de España, los que han hecho posible esta gesta artística [...] Si alguien intentara destruirlo, que la historia de la cultura lo juzgue, para su mal».

Hasta donde yo se este es el homenaje más bonito y coherente con la persona del poeta de cuantos los artistas plásticos hemos dedicado, 'explicitamente', a Miguel a lo largo y ancho de tantas ocasiones. Es de esperar que para el próximo 2010, Año Hernandiano, mucho más maduros, se nos note 'implicitamente' esa condición democrática del arte en la mayoría de los actos previstos.

Por lo pronto, felicitar al Ayuntamiento de Elche por el coherente 'graffiti-plantilla', al más puro arte callejero, para conmemorar los cien años del nacimiento del poeta en los autobuses locales. Ni el propio **Banksy** lo hubiera hecho mejor. Muy bien por estar con los tiempos que corren. Ya me temía a Miguel montado sobre la Dama o a lomos de un catálogo gordo.

Continuará



ENTORNOS ESPECÍFICOS

9/2/09

2009

Las últimas campanadas de 2008 han servido en Elche como pistoletazo de salida para la gran carrera de pintar el lecho del río Vinalopó, a su paso por la ciudad. Pues si bien la ejecución se llevará a cabo en las primeras semanas de agosto de 2010, hasta llegar allí nos espera lo más apasionante de estas actuaciones sobre el entorno: la estética que deriva de las relaciones implicadas, artistas, colaboradores, patrocinadores y simpatizantes.

Desde un principio, el espíritu que movió el *Proyecto Vibora* de 1991 era el de un regalo a la ciudad de Elche, lo mismo que en 1990 se regaló a los sindicatos de la ciudad de Copenhague lo que pintamos por allí. Y lo que hacemos no es nuevo: se trata de acercar a la gente corriente, apartada de los canales institucionales del arte, eso llamado Plástica que por no darse en la educación básica continuará siendo por vida una «cosa ajena». Justamente lo que necesitará el mercado y el artista *genio* para su negocio. Se mire como se mire, el *Proyecto Vibora* siempre fue una invitación a los «otros», a los *outsiders* del arte. Veneno pues.

En el año 1991 coincidieron en Elche *venenosos* artistas plásticos procedentes de todas las partes del mundo. Eran artistas reconocidos pero que con el sobrenombre de *Arte por la Vida*, viajaban por to-

dos los continentes regalando sus llamadas de atención sobre los alocaos comportamientos del ser humano: caza de ballenas indiscriminada, efecto invernadero, desigualdad social, etc. Eran militantes de la solidaridad, que a modo de una ONG más se sentían comprometidos a ayudar. En este caso, a la toma de conciencia. Tal y como venía haciendo ESBART Zero respecto al consumismo.

Cuando estos compañeros vuelvan en 2010, casi veinte años después, preguntarán por su amigo el alcalde Manuel Rodríguez, como le llamaban, y conocerán al actual, Alejandro Soler, que es muy probable les caiga de puta madre por su talante tan confiado y guai, capaz de dejar la concejalía de Cultura en manos de los más rojos. Pero qué pasará, me preguntó yo, cuando pidan explicaciones a la Candelaria y el Oltra sobre la fecha de mi exposición... ¡solicitada el 22 de septiembre de 2005 y todavía sin concretar!

El espíritu de nuestros trabajos en el río siempre fue transgresor, en el sentido de que movía a la reflexión sobre los orígenes del arte y en qué se ha convertido merced a los intereses de unos y la ignorancia de otros. Tal vez nos alentara el Art Brut de Jean Dubuffet. De ahí que el lecho del río sea hoy día un campo precioso para los escritores de *graffiti* más contemporáneos, auténticos sucesores de

aquellos muralistas de la militancia.

Así pues, el *Proyecto Vibora II*, en su mayoría, será un gigantesco *graffiti* horizontal pintado por los artistas urbanos más destacados, invitados expresamente por nuestros *graffiteros* más conocidos, como los *Pornostars*. La calidad y la categoría que yo sé que van a desparramar estos artistas en el lecho del río, se prestará a un debate entre arte culto, arte popular y arte vandálico. La deconstrucción será inevitable.

Comenzado 2009, lo primero que tendremos que hacer será proveer los materiales para llevar a cabo la acción. Pero nada de acudir a la teta del Ayuntamiento. Nuestra dignidad artística y de mecenazgo tomará forma si conseguimos llevar a cabo el proyecto sin haber tocado un sólo euro del erario público.

En estos momentos, José Enrique, el tío del Ayuntamiento que más confianza nos merece, está averiguando la superficie exacta que hay desde el Puente del Bimil lenari hasta el Puente de Barrachina. Con estos datos, Pepe, el de Pinturas El Peix, calculará las toneladas de pintura que se necesitarán para cubrir todo el tramo. A continuación se desglosarán los pigmentos y aglutinantes que las empresas patrocinadoras deberán proporcionarles. Nuestro Ismael Quesada Chinchilla ya se ha pronunciado ofre-

ciendo todo el blanco de titanio que haga falta. ¡Y qué preciosa publicidad para los sprays de Montana que se está avecinando!

Después, respecto a la estancia y manutención de los artistas venidos de fuera, con poca cosa se podría entrar en la historia de los artefactos de nuestra pintura más contemporánea. He visto estos días en Tele 7 el último calendario de La Ruta Ibérica, presentado por su gerente, Tomás Sanchís, y la verdad es que enamorados así reconfortan a uno. Felicidades por ese proyecto de rescatar nuestra historia arquitectónica, y un abrazo al pintor Eduardo Rodríguez por su encomiable trabajo. Mis alumnos de pintura ya le habrán echado el ojo a la lámina y este año seguro que nos lo pasamos pintando fosos de la muralla a manta. Gracias.

La aguerida Mélani me pone al corriente de que la Comunidad Europea nos podría proporcionar una dotación de diez jóvenes preparados que documentarían el proceso de ejecución, diseñarían un libro catálogo, harían de intérpretes y realizarían un tramo del mural. Todo subvencionado. *Guevos* ahí.

Por último, alguien debería conectar ya con nuestros héroes del calzado, Paco Jaén, Panama Jack, Pikolinos..., que deban de amar el arte; deben de querer bañarse.



JUAN LLORENS



'Acribillada'. Aspecto de una fachada del centro de la ciudad recubierta de pintadas sin valor artístico, ejemplo de vandalismo. :: c.a.

¿Arte callejero o vandalismo?

Las pintadas por puro gamberrismo conviven en la ciudad con obras de gran calidad

CAROLINA GALIPIENSO



ELCHE. Las pintadas en las ciudades han sido objeto de la polémica durante muchos años. Este peculiar estilo callejero, que inunda fachadas, vallas, puertas y un sinfín de elementos del mobiliario urbano, se ha convertido en parte del paisaje interior de las calles y alrededores de Elche.

Los jóvenes que dedican su tiempo libre a 'decorar' la ciudad no ceden en su empeño de dejar patente

su inclinación artística o su simple afán de dejar 'huella' a través del spray. Un acto no sólo de rebeldía, sino a la vez de autoridad y de independencia. Sin embargo, la distinción entre pintadas vandálicas y 'graffitis' artísticos parece clara, el Ayuntamiento lo sabe, los artistas también y Elche se va concienciando de ello.

Hace ya muchos años que los 'graffitis' están considerados un arte callejero permitido siempre que no perjudique el mobiliario urbano. De ser así, las bandas de 'graffiteiros' deben solicitar una autorización si quieren que su obra perdure y no se expongan a una sanción. Ese es el objetivo de la mayoría de

expertos en el tema, aunque uno de los miembros del grupo Pornostars, formación principal presente en Elche sobre este arte, conocido por el seudónimo Rosh, es consciente de que «se trata de un arte efímero. Nosotros creamos la obra, la fotografiamos y si dura una semana o un mes, está bien». Esta agrupación internacional reúne a los artistas más importantes de este mundo con alrededor de 30 miembros, procedentes de ciudades españolas y del extranjero.

Para poder formar parte de la agrupación, los 'graffiteiros' tienen que dejarse ver», según asegura el pintor Juan Llorens y lo hacen de la manera más sencilla: llenando

las calles con sus particulares obras.

El Ayuntamiento va a confiar en ellos la labor de repintar el lecho del río el próximo mes de agosto, en lo que se denominará Proyecto Vibora II. Durante dos semanas, expertos 'graffiteiros' de todo el mundo llegarán a la ciudad para plasmar su personal estilo en cada una de las diferentes zonas en que se va a dividir el cauce. El objetivo es recrear la forma de una serpiente desde la cola a la cabeza con motivos alusivos a Miguel Hernández, con motivo de su centenario.

Medidas municipales

Sin embargo, no todo es arte callejero, sino que un gran número de

pintadas que inundan la ciudad son consideradas como actos vandálicos. Las medidas que el consistorio lleva a cabo cada año para eliminar estas peculiares pinturas no son suficientes para que los pintados dejen de formar parte de la ciudad.

Dos brigadas de limpieza realizan actuaciones diarias a lo largo de los diferentes barrios de la ciudad. Una de ellas municipal para tratar zonas de cal blanca y repintar, y el otro grupo parte de la empresa concesionaria de la limpieza, Urbaser. Sólo en un año se realizan alrededor de 5.000 actuaciones y se invierten 1.500.000 euros para la eliminación de pintadas. Además, se incluyen otros aspectos como el man-

El Ayuntamiento respeta los 'graffitis' «con autorización»

:: C. G.

El consistorio ilicitano ha querido plantar cara a las pintadas en más de una ocasión, aunque destaca que desde siempre ha dejado claro la diferencia entre los simples garabatos que considera «como un acto vandálico y que tienen el objetivo de estropear el paisaje urbano de la ciudad» y los 'graffitis' realizados por expertos en pintura y que consideran como un «arte callejero», asegura José Manuel Sánchez, edil de Limpieza. «La gente que se dedica a ello quiere que perdure su

obra y normalmente piden autorización para pintar, y ante eso, nosotros mantenemos el 'graffiti' sin ningún problema», señala.

Pese a ello, Ros, miembro del grupo Pornostars, considera que esto no siempre es así, ya que «es muy difícil conseguir la autorización del Ayuntamiento para que te permitan mantener un 'graffiti'. Hay muchas obras que han borrado sin importarle que tengamos este permiso».

Rosh además asegura que le parece «contradictorio ya que por una

parte, el Ayuntamiento fomenta e invierte dinero para crear cursos de 'street art' y por otra lado, no permite mantener las obras».

Por otra parte, las últimas medidas impuestas por el consistorio ilicitano contemplan la creación de una base de datos con fotografías de pintadas para poder multar a los autores por todas las pintadas que hayan realizado sin permiso. Las multas ascienden a 300 euros, aunque si se trata de un caso recurrente, la cuantía puede subir hasta los 3.000.



'Graffiti' realizado en el Raval por encargo del dueño del local. :: J.L.

Sábado 02.01.10
LA VERDAD

LA CIFRA

5.000

pintadas limpia cada año el Ayuntamiento en las fachadas y otros lugares de la ciudad.

tenimiento de parques y jardines. La limpieza en algunas superficies es complicada, por lo que el Ayuntamiento aplica un tipo especial de barniz en algunas fachadas para facilitar la retirada de las pintadas, sobre todo en superficies de piedra o mármol con un producto que evita de esta forma que se absorba la pintura.

La multitud de pintadas en la ciudad ha hecho que el Ayuntamiento se centre en las zonas públicas y haya modificado la ordenanza para poder limpiar los edificios privados a petición de cada comunidad. Se aplica una tarifa tipo de 58 euros por cada hora de trabajo. Según la Concejalía de Limpieza, las zonas más castigadas de Elche con las pintadas son el mobiliario urbano, los parques escolares y todos los barrios casi por igual, aunque destaca la zona del Raval como una de los lugares más perjudicados por estas actuaciones.



Una pintada junto a otras tapadas tras aplicarse un producto. :: c.g.



Uno de las obras creadas en el barrio del Raval. :: ROSH

Una actitud con muchos contrastes

Desde un simple mamarracho o una 'firma' hasta auténticas obras de arte pueblan las paredes de la ciudad. Los auténticos practicantes del 'street art' defienden la calidad de sus trabajos, cuenten o no con autorización, frente a quienes solo realizan un supuesto acto de rebeldía sin más intención que ensuciar y dañar paredes o mobiliario urbano. En el 'graffiti' también hay distinciones y distintas actitudes.

«La ciudad empieza a aceptar este arte en el paisaje urbano»

Juan Llorens Pintor y experto en 'graffitis'

Este estudioso, que prepara su tesis doctoral sobre esta actividad, dice que sus autores «luchan contra el arte establecido»

:: C. G.

ELCHE. Pintor ilicitano de reconocida trayectoria. Juan Llorens, experto en fenómeno graffitero en la ciudad, lo conoce todo sobre esta actividad y ha recorrido varios países alimentado su afición por el mismo. Licenciado en Psicología, además de profesor en la Escuela de Pintura en el Hort del Xocolater, fue uno de los promotores del Proyecto Vibora, que se pintó en el cauce del río, que se repetirá el próximo verano.

—¿De dónde surge su pasión por este arte?

—Mi afición por el 'graffiti' proviene de mis hijos. A partir de los garabatos que hacían cuando eran pequeños en las paredes, me inspiré

y me fui enganchando y ya comencé a pintar en la calle. Sobre todo, me aficioné a la pintura primitiva.

—¿Cuál es la situación del 'graffiti' en Elche con respecto a otras ciudades europeas?

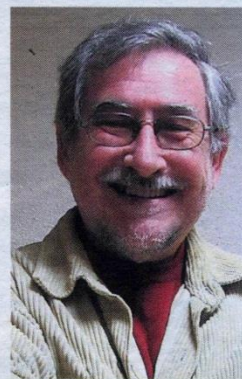
—La gente poco a poco va asimilando este nuevo arte y la ciudad lo va incorporando a su paisaje urbanístico. El barrio del Raval, por ejemplo, siempre ha sido la zona que consolida el graffiti, aunque ahora han borrado muchas de las obras. Pero, no hay tanta diferencia con respecto a otras ciudades.

—¿Cómo definiría las creaciones de estos artistas?

—Aunque mucha gente pueda pensar lo contrario, los 'graffiteros' no son gente inculta, están en contra del arte establecido y expresan de esta forma sus pensamientos. Hacen arte de una manera divertida y se dejan llevar por las modas y la música.

—¿Qué es lo que está preparando actualmente sobre el mundo del 'graffiti'?

—Estoy realizando un doctorado en



Juan Llorens. :: P. U.

Educación alrededor de este arte callejero, bajo el título 'Graffiti: testimonio y didáctica', que llevo en marcha cinco años y espero acabar en éste.

Resumen de lo publicado:
En agosto de 1991 artistas plásticos con ideas de democratizadoras del arte llevamos a cabo el Proyecto Vitoria o pintura mural sobre el lecho del río Vinalopó a su paso por Elche. Una preciosa cremallera multicolor que mantendría unidas para siempre las dos partes de la ciudad donde, aún no hace tanto tiempo, nos tirábamos piedras de orilla a orilla... simplemente por habernos tocado vivir en un lado u otro. Aquella tierna psicología de los personajes de Berlanga..

En la pintura sucedía tres cuartos de lo mismo y la artísticidad, todavía en los ochenta, se transmitía en la noche de San Juan. Si bien Ebsart Zero (colectivo de artistas llicitanos más científicos formado por Casto Mendiola, Andreu Castillejos y Juan Llorens), fundado en 1987, ya iba llamando la atención sobre el gran parecido de la mente de los organizadores y patrocinadores artísticos con la mente de los personajes de la película *Bienvenido Mister Marshall*, por ejemplo, no fue hasta la pintura del Proyecto Vibora, con los componentes del grupo *Kunst for Livet* de Dinamarca, cuatro años más tarde, cuando se consolidó en Elche esa otra concepción de que el arte es

Por primera vez en la historia de la pintura local colocábamos a la intemperie, con carácter efímero, una obra colectiva de proporciones gigantescas (figuraría en el Libro Guinness de los Records como 'Mural más grande del mundo'), 1.200 metros de largo por 14,5 de ancho (desde el Puente del Ferrocarril hasta la Pasarela del pintor Albarrachín) y realizado por todo el abanico multicultural que se pudiera presentar: desde los muralistas venidos de todas partes, pasando por los pintores de caballete, hasta la participación de las amas de casa y los niños. Todo un monumento de arte no excluyente en tiempos de globalización que, de cara al exterior, iba a dotar a la ciudad de Elche de la madurez artística y pedagógica que se merecía. Acorde con las pretensiones de nuestro Museo de Arte Social, inaugurado sólo once años antes. Y quedamos en que, de vez en cuando, le pegáramos una manecita. Como a los toros de Osborne.

Pues bien, todos confiábamos en que a estas horas estaríamos pintando en el lecho del río el homenaje más popular y universal de la ciudad de Elche al poeta Miguel Hernández en el centenario

de su nacimiento. Era el dislusionado tema de nuestro Proyecto Vibora II. Y nadie podía imaginar jamás la de cafés, cervicetas y tónicas que se han consumido para que así fuera. La de llamadas de teléfono. Todavía ordeno el estudio y aparecen notes traspareladas como éstas: «El jueves pasado, 19 de noviembre, el Equipo de trabajo (Dirección: Juan Llorens. Producción: Óscar Sanz, de la agencia de arte urbano Plural. Coordinación artística: Javi Motos, del grupo de graffitis Pormostars), para volver a pintar el Vibora nos reunimos con el Alcalde de Elche, Alejandro Soler, y el coordinador del Centenario Miguel Hernández, Francisco Escudero, para el fin concretando la organización del evento».

El Alcalde se mostró de lo más entusiasta con el Proyecto y quiso congraciarse con los graffiteros, alardeando de que no podían tener queja ya que el concejal de Urbanismo, José Manuel Sánchez, era un fiero guardián que velaba por los graffiti bien hechos. No obstante, quería garantías: «Lo que no puede ser es que me asome yo al río y me vea pintada una polla así de grande». Je, je. To-dos dijimos que no, hombre. Gas-tamos bromas sobre el tópico del vandalismo y quedamos en no volver a utilizar más la palabra grafiti en nuestro Proyecto.

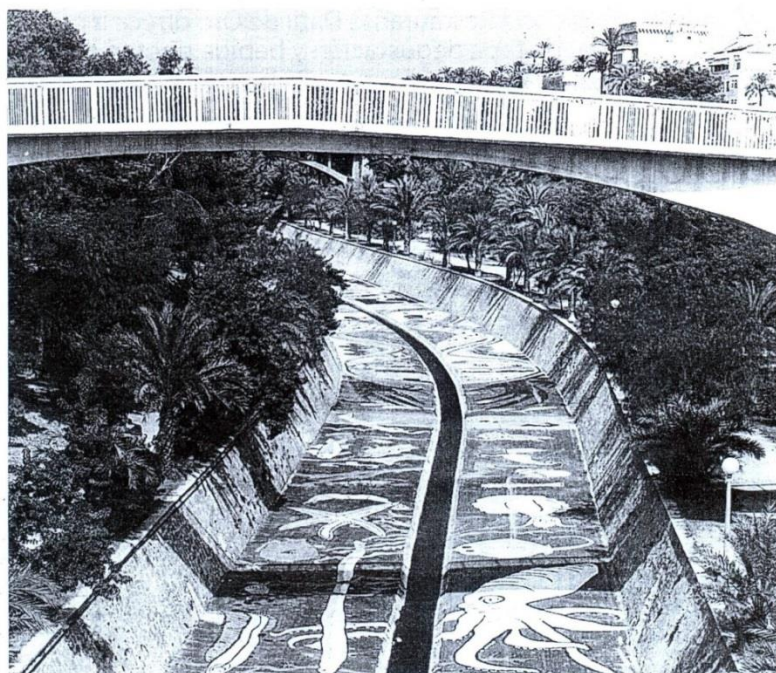
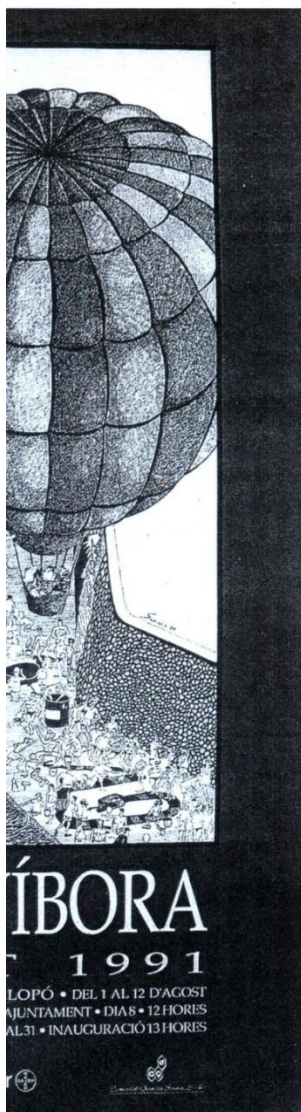
Para no crear confusión, en adelante siempre hablaríamos de arte urbano. Y yo remataba la diatriba: «Ya tendrían que ser curiosos nuestros agguerridos graffitieros para pintar sus transgresiones en el río... contando como tienen en el barrio Los Palmerales las paredes de la blanquísima Ciudad de la Justicia a punto de estrenar». Je, je. Si hubiese sido el anterior Alcalde, Diego Maciá, en alguna idea hubiese saltado: «Xé, no dones gudees que luego me toca limpiarlo a mí». Pero el nuevo Alcalde, muelle firme, se sonreía.

[illegible]

obstante, siempre se necesitarían
manos para rellenar o bajar agua
fresquita.

Después de la entrevista en la Alcaldía vinieron más cervezas y lluvia de ideas. Todavía estaba por conseguir la pintura acrílica y los sprays. Más los billetes de avión de la gente de fuera... Con esta intervención a cargo de más de 150 artistas de todo el mundo pretendíamos volver a batir el Récord Guinness de 'Mural más grande'.





Imágenes ang el autor del artículo. C.M.A.

monumento, o por lo menos nadie se había pronunciado. No obstante, aunque sólo fuese por cortesía, tendríamos que hablar con quienes iban a llevar a cabo la remodelación de las laderas. Siempre podía haber algún cabo suelto. Pues bien, no creáis que era algo tan fácil. Menos mal que en una cena de amigos, la casualidad hizo que estuviese allí el tío de uno de los arquitectos implicados y me dio su número de móvil.

A decir verdad, *El valle trenzado*, que así se denomina la actuación paisajística, es una auténtica maravilla. Pero a los del Vitoria y a Miguel Hernández nos ha tocado los guetos. Resulta que mientras los de *El valle* estuviesen tra-

ba bajando mantendrían vallados los sucesivos tramos de actuación, de orilla a orilla, y por allí no podría pasar nadie. Además, maquinaria pesada circularía por todo el lecho de cemento, pintado o no pintado, mientras durasen las obras. Y lo más chungo: el río no pertenecía al Ayuntamiento, sino a la Confederación Hidrográfica del Júcar (CHJ), sede en Valencia. Institución que les había puesto pegos por un tubo a los arquitectos del grupo ARA-

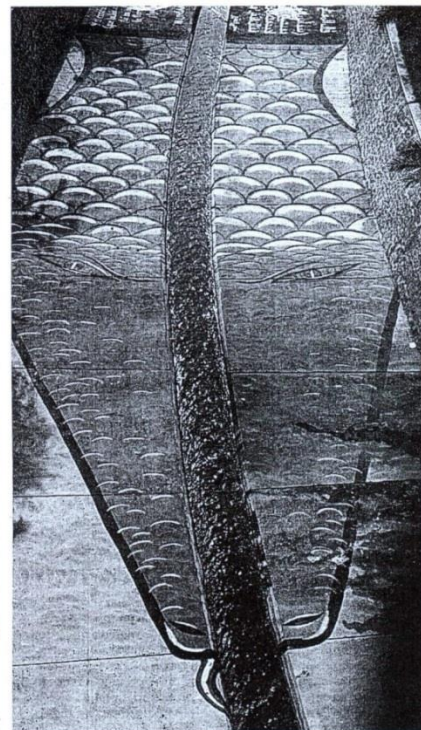
monumento, o por lo menos nadie se había pronunciado. No obstante, aunque sólo fuese por cortesía, tendríamos que hablar con quienes iban a llevar a cabo la remodelación de las laderas. Siempre podía haber algún cabo suelto. Pues bien, no creáis que era algo tan fácil. Menos mal que en una cena de amigos, la casualidad hizo que estuviese allí el tío de uno de los arquitectos implicados y me dio su número de móvil.

«¿Permanecerán nuestros héroes plásticos favoritos con los brazos cruzados mientras se tarda en llevar a cabo 'El valle trenzado'?»

NEA, ganadores del concurso, en lo referente a cualquier producto contaminante que se pudiera emplear. Ni pensarlo que nos fueran a autorizar pintar con sprays.

Por otro lado, los tramos de realización de su proyecto dependerían de la aprobación de los sucesivos Planes E del Gobierno. Ya mismo iban a comenzar con el tramo aprobado que va desde el Puente del Bimil lenari hasta el Puente del Ferrocarril... En la vida que tengo me habían dado tantas noticias negras en lo que dura una tónica.

Así pues, nos quedamos a la espera de que se inaugure *El valle trenzado*... y ya pondremos nosotros la alfombra después. Con lo de la toxicidad de la pintura ya estamos en ello. Peope el de pinturas El Peix dice que nos puede preparar una pintura *pa chupar* siempre que nos amoldemos a una determinada carta de colores. Continuará... ¿Permanecerán nuestros héroes plásticos favoritos con los brazos cruzados mientras se tarda en llevar a cabo *El valle trenzado*?



Extremo del mural, que refleja la cabeza de una serpiente. C.M.A.

Se manan atrás el Centro Cultural L'Escorxador se convirtió en algo vivo de verdad. Se celebraba la primera Fiesta de Arte Urbano en Elche. Y los usuarios de los autobuses que tienen la parada enfrente mismo del Centro tuvieron la oportunidad de contemplar, puertas abiertas, la evolución de lo que estaba pasando en la explanada del edificio: ni más ni menos que la realización de una pieza de graffiti, sin multas ni policías, sobre una autocaravana. Desde la distancia, la llamada de los colores de spray era tan poderoso que, a medida que el autobús se iba acercando, tenías la sensación de que el conductor, irremediablemente, arremetería contra aquella fascinación. También se distinguía alrededor de aquel todo un trasiego de gente joven con gorras y peinados exóticos, tios raros y simpáticos del arte de hoy. Finalmente, una música martilleante se quedaba atrás cuando el autobús salía disparado hacia el Hospital. Así durante los tres días. Sin lugar a dudas la manifestación artística más vista de toda la programación cultural del año. Y con toda seguridad muchos ilicitanos sabrán a partir de ahora en qué ha quedado el antiguo Matadero... Felicidades pues a los responsables del marketing y una sincera petición de transferencia bancaria para todos los de la Concejalía de Juventud por haber tomado la explanada de L'Escorxador para actividades peda-

ENTORNOS ESPECÍFICOS

JUAN LLORENS

'ART URBÀ' EN L'ESCORXADOR



gógicas y populares, que no de 'genios' o pavos reales.

Y si precioso se veía el evento desde afuera, había que estar dentro para respirar ese aire fresco que se forma cuando el arte se manifiesta en todo su fundamento. Apoyados en las paredes del enorme patio de entrada estaban los tableros pintados

nos de la provincia, como Loco 13, Nulo, Joker, Humo, La Tangana, etc., cuyas piezas tantas veces había fotografiado sin conocerlos personalmente. Fue un encuentro emocionante de verdaderos urbanos. «A mi me hicieron antes la ficha que demostrar que había cometido un delito, porque en aquella ocasión, en 1988, gané el juicio. Pero me quedé con la ficha policial, con lo que esto afecta a mi vida laboral». «Yo sé donde pintar para no molestar, ¿por qué tengo que hacerlo para Inusa o Murart? No, yo cuando pinto se beneficia quien lo ve, no la empresa casidueña del capital de presupuesto de limpieza, con la parte de reconocer que manchas (es necesario si quieres pintar con Murart) o porque 4 pelotas de Inusa quiten mis piezas con el rollo del 'graffiti sostenible' ¿Sostenible?, sí, para las arcas de Inusa»...

Cerraban el itinerario de panes uno acometido por niños de unos seis añitos que apenas podían con el bote de spray. Qué lástima no poder poner imágenes de niños en los periódicos. Por supuesto, no faltaron las colaboraciones de nuestros Puck y Cruel, tal vez los grafiteros más empáticos de por estos lares.

Lo que es la 'Demostración de graffiti en soporte móvil' del programa estuvo mayormente en manos de los madrileños Rudi y Rhezio, así como de nuestro veterano Humo. También ellos se

pronunciaron en mi 'Encuesta escrita para artistas urbanos': «Empecé pintando debajo de un puente y he terminado pintando una autocaravana. Muchos eventos llevan mis carnes durante 20 años de graffiti (arte libre)». «Que los municipios se den cuenta de nuestro trabajo y al igual que tienen contratado albañiles y jardineros para mejorar el mobiliario urbano, por qué no contratar artistas plásticos». Quisiera que hubiérais visto como quedo la autocaravana.

El sábado fue cuando más gente apareció por allí. Se tomaban algo fresquito en las mesas exteriores de la cafetería y aprovechaban para tirar fotos a los trabajos. Miraban a los artistas con admiración y les preguntaban por las subvenciones del Ayuntamiento. Respuesta: «Este alcalde debería de poner a nuestra disposición muros legales. No lo hace y cuando montan alguna 'jam' lo hacen con el mínimo presupuesto».

El domingo no salí de allí hasta que vi al concejal de Juventud, José Miguel Masanet, inspeccionando los resultados. Y, tios, no devolváis la plaza tomada. A fuerza de utilizarla crearéis un derecho. Igualmente podéis ocupar para vuestras Fiestas Didácticas la plaza de enfrente del Museo de Arte Contemporáneo del Raval, así como la replaceta del Centro Municipal de Exposiciones. Quiénes amamos el arte os quedaremos eternamente agradecidos.

Anexo 13

Dn^a/D. JUAN LORENZ ALONSO con DNI 21943150
 Sra./Sr. amb DNI
 con domicilio en OLMO 30280
 amb domicili a
 número 28 puerta 1^a escalera 1 planta
 número ELCHE porta escalera planta
 localidad ELCHE código postal 03203 teléfono 965421164
 localitat codi postal telèfon
 fax e-mail
 fax

Expone / Exposa

Que en la actualidad preparo mi tesis doctoral sobre el "Street Art" y un grupo de graffiteros reconocidos nacionalmente en este arte se ofrece a pintar las paredes que se determinen en las hojas anexas con "graffiti artístico", para lo cual se requiere de la autorización de los propietarios de tales paredes.

Por lo que...

Solicita / Sol·licita

No sean facilitados los datos personales de los propietarios de las paredes ubicadas en las fincas:

- 1- VIA PÚBLICA URBANA CTRA. ELCHE - ALICANTE, junto cruce/tránsito de vehículos Mercaderes de Elche (se anexa foto)
- 2 - CTRA. SANJA-PON junto ESTO MARCO (se anexa foto).

Elx, a 12 de Julio de 2005

Firma / Signatura

[Firma manuscrita]

Según el art. 5 de la Ley Orgánica 15/99 de Protección de Datos de Carácter Personal, a la persona física titular de los datos requeridos en este documento se le informa de la existencia de una base de datos propiedad de este Ayuntamiento, de la cual formará parte, y cuya finalidad es el ejercicio de las funciones propias de la Administración Local. El derecho de acceso, rectificación, cancelación y oposición, podrá ser ejercitado en el Ayuntamiento d'Elx, responsable del tratamiento, en base a lo establecido en la legislación vigente. Segons l'art. 5 de la Llei Orgànica 15/99 de Protecció de Dades de Caràcter Personal, a la persona física titular de les dades requerides en aquest document se l'informa de l'existència d'una base de dades propietat d'aquest Ajuntament de la qual formará part, i la finalitat de la qual és gestionar el procés d'escolarització en l'exercici de les funcions pròpies de l'Administració Local. El dret d'accés, de rectificació, de cancel·lació i d'oposició podrà ser exercitat a l'Ajuntament d'Elx, responsable del tractament, en base a allò que s'estableix a la legislació vigent

AJUNTAMENT D'ELX

Anexo 14

De : D. Juan Llorens Alonso

Para: D. Manuel Calvache, Intendente General Jefe de la Policía Local

Asunto: Pintura de mural Artístico

Fecha: 22 de julio de 2005

Por la presente, se quiere informar a la Policía Local de Elche del inicio de la pintura de un mural artístico por un grupo de graffiteros locales de reconocido prestigio nacional, que a partir de hoy y durante el plazo de tres días realizarán su trabajo en la fachada situada en la carretera de Santa Pola, frente al Instituto Sixto Marco, propiedad privada de Josefina Sanchez-Rojas Fenoll que ha dado su expresa autorización al efecto, tal y como pueden observar en el documento adjunto (autorización de la propietaria).

Lo descrito anteriormente, se hace constar, al exclusivo objeto de propiciar el desarrollo, de la expresión artística en cuestión, sin incidencias que pudiesen acaecer, como la paralización de la misma por entender ilegítima tal actuación.

Agradeciendo su colaboración, reciba un cordial saludo.



Fdo. Juan Llorens Alonso



Anexo 15



ADMINISTRACION
DE JUSTICIA

JUZGADO DE LO PENAL
NUMERO UNO
ELCHE (ALICANTE)

CEDULA DE CITACION

En virtud de resolución del Ilmo. Sr. Magistrado-Juez de lo Penal, dictada en este día en Juicio Oral núm. 000033/2007 - Por un delito de Daños, Se cita a **D./Dª JUAN BAUTISTA LLORENS ALONSO**, para que comparezca ante este Juzgado de lo Penal núm. Uno sito en la Plaza Reyes Católicos, s/n el día **DIECISEIS DE MAYO 2007** a las **12'00** horas con objeto de asistir al Juicio Oral en calidad de **TESTIGO**, advirtiéndole de la obligación que tiene de concurrir a este llamamiento, bajo los apercibimientos legales, que caso de no concurrir al primer llamamiento se le impondrá **multa de 200 a 5.000 euros** y si fuere el segundo, ser detenido y traído al juicio por las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad y ser procesado como reo de denegación de auxilio a la justicia, así como, dejare voluntariamente de comparecer sin causa justa, ante un Juzgado o Tribunal en proceso criminal con reo en prision provisional, provocando la suspensión del Juicio Oral, será castigado con la pena de arresto de doce a dieciocho fines de semana y multa de seis a nueve meses. En la pena de multa de seis a nueve meses incurrirá el que habiendo sido advertido lo hiciere por segunda vez en causa criminal sin reo en prision, haya provocado o no la suspensión.

Elche a quince de marzo de dos mil siete

El /La Secretario/a.



NOTA.- SE LE HACE SABER QUE LA VISTA ORAL PREVISTA PARA EL DÍA DIECINUEVE DE ABRIL SE HA SUSPENDIDO. DEBERA COMPARECER EN LA FECHA INDICADA MAS ARRIBA.

Deberá traer la presente cédula y su D.N.I.



Anexo16

Crónicas del trabajo del Campo / Situaciones de instrucción

ENTORNOS ESPECÍFICOS

13/3/07

'Graffiti' en los Salesianos

El pasado 31 de enero fue en San Juan Bosco. Y en el instituto de los Salesianos de la carretera de Matola estaban de fiesta. El día se emplearía en actividades lúdicas. Entre ellas, una exhibición de graffiti. Una alumna del centro y de mi grupo del Hort del Xocolater, **Sabela**, me había avisado la noche anterior. Todo un regalo. ¡Claro que iría! Tal y como estaba previsto, a las 11 en punto se desplegaba toda la afición hasta el sitio fijado. Fui preguntando y me sumé a la corriente. La pared de la verja del polideportivo era preciosa de altura y se mostraba toda de blanco. Los profesores **Ángel** y **José Manuel** empezaron a situar más o menos a los artistas. Yo, con mi tractor de máquina de fotografía, cantaba demasiado y decidí presentarme a los organizadores. En ese momento llegó **Sabela**. Fueron todos muy amables y hasta se sintieron halagados con mi papel de observador de campo. No tardé mucho en preguntar por cierto profesor que me tenía mosqueado, pues ya habían sido muchos los que me confundían con él. Resulta que era el padre de un escritor del grupo Pornostars y los chavales me venían al Hort pidiéndome que les enseñara a manejar los sprays tan bien como al



TRABAJOS. Dos de los alumnos del colegio San José Artesano, junto a sus grafitos. / J.L.

Rois. Comentándolo y el mismo **José Ramón** que se acercaba cargado de bolsas negras de basura. Y la verdad es que la confusión estaba bastante justificada: misma estatura; vaqueros; falda; cabeza *enrollatita* con la pena. ¡Chócala!

Me informan que era la séptima vez que se organizaba la exhibición de escritores. Para los amantes del spray, San Juan Bosco ya era sinónimo de graffiti. La convocatoria abarcaba alumnos de la ESO, Bachillerato y Módulos. En ocasiones —como ahora— se permitía la participación de gen-

te de fuera siempre que aportaran calidad. Cada año se tapaban las piezas anteriores y la pared quedaba dispuesta para los nuevos diseños. Todos los interesados debían inscribirse de antemano y presentar un boceto de lo que iban a pintar. No hay premios. Pero el centro les regala a cada artista el *kit* de trabajo: seis colores, cuyo coste ronda los dos euros y medio cada uno. Muy bien.

La mañana había amanecido cubierta de una espesísima niebla que se mantuvo hasta media hora antes de empezar a pintar. El rocío permanecía sobre los muros preparados. Algunos tuvie-

ron idea y pasaron cualquier papel sobre su pedazo de superficie; los que no, pudieron comprobar el deslizamiento de su pintura a lomos de las gotitas de agua. Más tarde saldría un poco de sol y todo se arreglaría. La expectativa era de auténtico torneo. Los héroes plásticos del instituto iban a cautivar a sus admiradoras y seguidores con las últimas adquisiciones técnicas y formales. Como será habitual, tendrán preferencia entre el público quienes consiguen realizar algo figurativo; en este caso, una cara de perfil. Pero la temática era libre. En realidad casi

todos se habían inclinado por pintar su *tag*, su firma, en las distintas modalidades de letras, poma, estilo salvaje, etc., incluyendo la aportación de plantillas para logos e iconos. Muy al loro los tíos. Ninguna chica.

Los profesores iban dando vueltas por todas las piezas y por si se les requería para algo. Pero salvo alguna pequeña queja de material que se prestaba y no se devolvía, poco más. Mi doble se limitaba a ir metiendo en las bolsas de basura los botes vacíos. Tenía claro que no estaba en una clase de Plástica. El tiempo previsto para la realización era de dos horas. Algunos de los más adelantados se brindaban a ayudar a los más rezagados. Un par de trozos que habían quedado algo emborrachados no tardaron en ser arrebatados tan pronto se hubieron secado los *vomitados*. Se cuidaba la unidad del muro y los alrededores se mantenían bastante limpios.

La serenidad en la ejecución era encomiable. A destacar las bromas en todo el rato. Los chicos dominan el sentido figurado como nunca y se echan al cuello sin herirse. Sigue siendo maravilloso oír llamar a alguien «hijo de carño». He captado varios rostros para la historia. Les deseo suerte.



JUAN LLORENS

ENTORNOS ESPECÍFICOS

¿QUÉ ES UN CUADRO ABSTRACTO?

El último sábado de febrero, día 25, tenía lugar en el Hort del Xocolater la primera inmersión de los alumnos de 15-20 años en el tan denostado arte abstracto. Sorprendentemente, nadie de los presentes había oído hablar jamás de este *estilo*. En su perplejidad, apenas podían referir algo sobre el particular. Tan sólo la sinceridad de una de las alumnas más mayores pidió aclarar el concepto preguntando «si el surrealismo de Dalí podría considerarse arte abstracto»? Precisamente algo que ya había sido detectado en las contestaciones a una de las preguntas de un cuestionario diseñado para la gente de la calle: «¿Le ha llamado alguna vez la atención alguna pintura abstracta en concreto?». Respondiendo «El Guernica», «El grito» o «los cuadros de Dalí». Es decir, la perenne confusión entre arte figurativo, arte simbólico y arte abstracto. (Arte figurativo: tipo de arte en el que se utilizan formas o figuras relacionadas con el mundo visible aunque su representación pueda ser alterada o distorsionada. Se contraponen al arte abstracto. Arte simbólico: cualquier manifestación artística que emplee las formas como símbolos para vehículo de la expresión conceptual. Arte abstracto: se dice del arte y de los artistas que no representan cosas concretas o figurativas, apoyándose sólo en valores plásticos puros; es decir, formas, colores, materias, etc. Dirá cualquier diccionario).

La experiencia artística de un primer cuadro abstracto *¡por sorpresa!*, sin ninguna orientación, quería ser un recurso más para interrogar la realidad conforme estaba. En este caso, lo que *inici-*

tivamente entendían los protagonistas sobre el tema. Más adelante, finalizada la instrucción y comprendidas las características de expresión, todo cobrará sentido y cada uno volverá a pintar otro cuadro abstracto para confrontarlo con el de ahora. Igual

pando los dos abstractos más los dos *graffiti*, conformarán un moderno políptico de 120 x 120 cm. que van a renovar la casa de cada artista.

Los procedimientos técnicos empleados por cada chico o chico también han sido de iniciati-

y objetos recubiertos de colores al óleo. A destacar el ingenio de uno de los participantes más jóvenes: cogía una hoja mediana de ficus y en el centro colocaba la pintura directamente salida del tubo. A continuación doblaba la hoja verticalmente por la mitad



Cuadro de Sabela Reig Vila. / L.V.



Cuadro de Marina Boix Castejón. / L.V.



Obra de Inés Sáez Castaño. / L.V.



Obra de Joaquim Salvador-Rabaza. / L.V.

va propia: desde embadurnarse las manos con pintura y restringirlas por el tablero, hasta la estampación texturalista de hojas



JUAN LLORENS

que tenía situado en el suelo. Iba cambiando los colores del centro de la hoja y los latigazos *pinaban* al gusto.

En este primer contacto con la abstracción, podría decirse que las chicas y chicos se lo han pasado bastante bien, por lo menos así lo han reflejado en el cuaderno de campo, aunque no hayan quedado muy orgullosos de los resultados. Miraban los cuadros y se reían. Me los enseñaban y se reían. Lo que enlaza con otra pregunta del cuestionario para la gente de la calle: «¿Cómo consideras la pintura abstracta? a) Un arte para entendidos. b) Cosa de artistas raros. c) Una manera de pintar al alcance de cualquiera. d) Una tomadura de pelo y e) Otros». Son bastantes los que vienen respondiendo la c.

«¿Qué diferencia la 'suciedad de la calle de la 'abstracción lírica' de los cuadros de los museos?»

Muy pronto conocerán a Kandinsky, Klee y Miró. Pero sobre todo a los artistas del expresionismo abstracto americano (Twombly, Kline, Tobey, Pollock...) y del informalismo europeo (Burri, Tàpies, Dubuffet, Saura...). Más que nada, por la simple semejanza plástica de sus obras... con fragmentos de la *piel* de la calle. Dando lugar a la pregunta estrella: ¿Qué diferencia la *suciedad* de las paredes de la calle... de la *abstracción lírica* de los cuadros de los museos?

LA VERDAD • VIERNES
7 DE DICIEMBRE DE 2007

ENTORNOS ESPECÍFICOS

¿QUÉ ES UN 'GRAFFITI'?

JUAN
LLORENS



El último sábado de abril, día 28, comenzaba en el Hort del Xocolater la introducción de los alumnos de 15-20 años en el estudio intelectual y emocional del *graffiti*. Primero de todo diseñarían una firma o *tag* sin orientación formal de ninguna clase, tal y como se había hecho con los cuadros abstractos. La pretensión era registrar la realidad conceptual sobre la que se partía. Estos trabajos se hacían intercalados en la programación habitual de la Escuela para estas edades, mayormente interesadas en el realismo naturalista, el cómic, el diseño y la ilustración. Lo primero que se advirtió es que no se pretendía decantar a nadie hacia la abstracción o el *graffiti*, sino que lo entendieran; para luego ir atando cabos sobre el arte contemporáneo.

Como era de esperar, acometer el tema del *graffiti* supuso una gran libertad y seguridad para los chicos, que se pusieron a la acción inmediatamente. Algunos incluso ya tenían preparados sus bocetos de muñecos y *tags* y hasta sus *piecitas* guardadas en el móvil. Con las chicas no fue así. Hubo quien se pasó toda la mañana sin encontrar un mote de dos o tres letras que le gustara. Medio en serio medio en broma lancé al aire el nombre de *Pao*, que atragantó completamente a la compañera de al lado de tanta risa. Presentándose el momento para hablar de algunas cualidades intrínsecas del *graffiti*: la *impropiedad*, falta de corrección en el uso de las palabras; la *transgresión*, violación de un precepto, de una ley o de un estatuto; y la *ilegalidad*, contrario a la ley. Para los ejercicios que nos ocupaban igual daría quebrantar las buenas formas, las palabras, que la ortografía. Todas las del grupito que se había formado alrededor del asunto cayeron en la cuenta de la dichosa *k* de los mensajitos por el móvil, encontrándolo de lo más divertido. Salí entonces a colación aquella mágica liberación que en nuestra tierna



'Graffiti' de Irene Serrano Cases.



Creación de Alba Saura Carreño.



Dibujo realizado por Beatriz Antón Valero.



Obra de Sabela Reig Vila.

infancia producían palabras como *peo*, *bufa*, *teta*, *culo*... Hoy día, un *grafitero* podría optar perfectamente por un *tag* como *Koño*, transgrediendo doblemente con una palabrota y con una falta de ortografía. A punto de irnos creo que se llegó a un pseudónimo breve y bonito: *Zio*, de Rocío.

También las había (siempre chicas) atacadas en los *estilos formales del graffiti* o las *tendencias criptográficas* (escritura en clave). La sugerencia para salir del paso fue que, en un principio, se dejaran llevar simplemente por esas letras hinchadas empleadas para decorar las carpetas o las tapas de los blocs escolares. O aquellos titulares de nuestras redacciones infantiles. Para el próximo curso ya contaremos con escritores enrollaos que nos enseñen a retorcer las letras.

Investigadores del *graffiti* como Fernando Figueroa-Saavedra y Felipe Gálvez vienen a decir que el *graffiti* neoyorquino no es una mera innovación, sino que representa la reunión reformulada de un conjunto de tipografías perpetuadas que constituyen una renovación de la acción y el paisaje *grafitero* tradicional. De este modo, se observa que el *graffiti* neoyorquino asienta sus bases en tres tipologías *grafiteras* clave para comprender su génesis: la *infantil*, la *delectiva* y la de *minorías étnicas*, junto a la influencia del lenguaje gráfico publicitario o comercial y de otros próximos como el cómic, el tatuaje, etc. y que tienen en la autoafirmación individual su principio animador.

Desde el Cuestionario diseñado para la gente de la calle, a la pregunta «¿Cómo considera los

graffiti y sus derivados como pegatinas, plantillas, etc.? a) Una manifestación artística; b) Un acto de gamberrismo; c) Un tipo de protesta social; d) Un sistema de publicidad al alcance de cualquiera, y e) Otros», la inmensa mayoría viene señalando la *a*. Pero también es verdad que por el Hort se han oído voces de que los cuadros abstractos no han gustado en casa y de seguir con el *graffiti* algunos padres *desbarrarán* a sus hijitas. La base es la familia.

Finalmente, de la Encuesta para artistas urbanos, al ítem «Tu definición de *graffiti*», llama la atención la respuesta de Dems: «*Graffiti* no es arte... *graffiti* es *graffiti* (...si pintas... sabrás lo que es)». También la de Remo: «Arte abstracto para las personas incultas de este mundo». Transgresión por un tubo.

ENTORNOS ESPECÍFICOS

'GRAFFITI' EN EL COLEGIO CASABLANCA

Se viene haciendo en varias capitales y ciudades de España. También en Alicante y Elche. Los directores de los centros educativos, hartos de tanta pintada y guerra de firmas, han optado por ceder las paredes y muros de los edificios públicos a *graffitistas* de calidad para que, a la vez que embellecen el lugar, merezcan el respeto de los *coleguis*. Parece que hay un acuerdo implícito de no pisarse las piezas los unos a los otros. **Juan Yáñez**, director del colegio Casablanca, así lo ha pensado y así me lo ha manifestado. Para mí, una nueva oportunidad de intervenir el arte y la sociedad. En este caso, los artistas de la calle y mis alumnos de la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater.

Sorprendentemente, algunos de estos alumnos que siempre había visto pintar rincones impresionistas en el Hort, llevaban oculto su pasión por el *graffiti*. Poco a poco se ha ido formando una peñita de lo más interesante ávida de paredes para practicar sin otras pretensiones que las de perfeccionarse. Estudian su Secundaria en el Instituto correspondiente... asisten los sábados por la mañana al Hort... y el resto de su tiempo de ocio lo dedican a pintar *graffiti*. Últimamente estamos empalmando los trabajos del

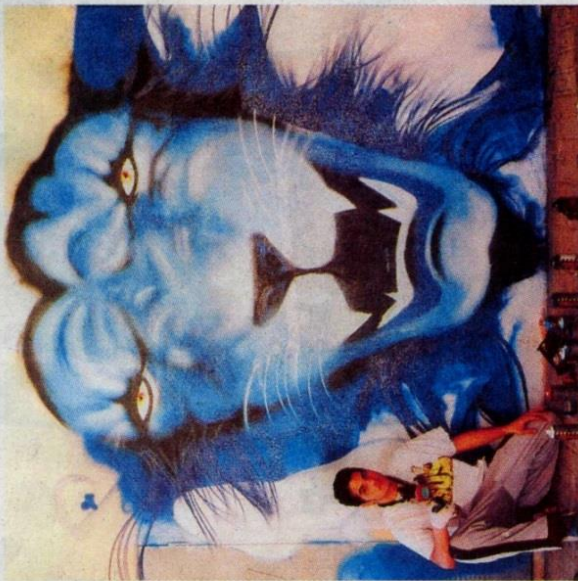
Hort con los del Casablanca. Comiendo por el camino. Esto es muy grande. Los contemplo trabajar... escucho sus bromas... saco fotos a manta... y acuden

recuerdos de aquel Grup d'Art Jove Il·licita del que algún día os hablaré.

En el Casablanca, profesores, alumnos y vecinos están dario están que no caben con un impresionante león azul que ha pintado un tal **Cristian** (1990), alumno del Hort Xocolater.

Resulta que Cristian, de pequeño, había cursado su Primaria en este colegio y ahora volvía convertido en todo un artista. Sus profesores lo recuerdan con cariño y les gratifica saber que acertaron en sus pronósticos. Los nue-

vos alumnos delegan en él sus sentimientos de grandeza y los vecinos de los alrededores se sienten orgullosos.



RUGIENTE. Cristian, junto a su león en el Casablanca. / J.L

ban encuadrados con un gusanillo negro y tapas de plástico azul. Una foto del pequeño con un manojito de rotuladores en la mano figuraba en la portada. Y ahora que pasaría si los dijera que esos dibujos los encuadré yo y aquella foto se hizo con la misma Olympia que toda vía uso.

Mención especial merecen nuestros *graffiteros* de elite, los Portostars, que no dudaron un momento en colaborar con el proyecto. Ni tuvieron inconvenientes, a la hora de la didáctica, de mezclar sus fabulosas piezas con las más modestas de los alumnos del Hort. Sus trabajos, de auténticos maestros del *graffiti*, siempre serían observados por todos los

«El concejal Buyolo nos ha llamado para decorar con 'graffiti' los polideportivos de Altavix y Carrús»

interesados con admiración y deseos de estirarse. Finalmente, casi como un recuerdo-homenaje al desaparecido mural del Raval, nuestros Portostars se han ofrecido a pintar las medianeras más altas del colegio, si se consiguen las grúas y andamios de seguridad oportunos. Eso sería de un impacto visual enorme que se divisaría desde las ventanillas de los aviones cuando bajan para aterrizar en el Altet.

Pero lo más chocante y filipante de todo es que el antiguo azote de los *graffiteros* y hoy concejal de Fomento, **Federico Buyolo**, se ha puesto las pilas de la posmodernidad y nos ha llamado para que le decoremos con *graffiti* los muros de los polideportivos de Altavix y Carrús. A este paso, muy pronto, la pequeña ciudad de los artistas más naïf que nadie podría asomar las orejas por el exterior gracias a los colores de los *graffiteros* más cojonudos. Y no os digo nada cuando dentro de poco pintemos el lecho del río Vinalopó.



JUAN LLORENS

6 ELCHE

ENTORNOS ESPECÍFICOS

7/4/08

Aproximación a la abstracción de Pola

JUAN LLORENS



Primero de todo unas simples notas de diccionario de arte, en este caso Larousse: Se aplica el adjetivo de abstracto a cualquier estilo artístico que no sea figurativo. El arte abstracto nace como oposición al naturalismo academicista y pretende una renovación absoluta que huya de la imitación. El primer cuadro calificado de abstracto es una acuarela de Kandinsky pintada en 1909, motivo por el cual se atribuye al artista de origen ruso la paternidad del movimiento. En el arte abstracto destacan dos tendencias claramente diferenciadas: la de carácter lírico, que se apoya en los procesos emocionales y tiene sus orígenes en el Fauvismo, y una segunda tendencia, inspirada en el Cubismo, de carácter más geométrico y mayor rigor matemático. Dentro de la tendencia lírica se inscribirían las primeras obras de Kandinsky, el grupo Der Blaue Reiter, la action painting y las actividades docentes de la Bauhaus. Los representantes de la tendencia cubista son Mondrian, Van Doesburg, Vasarely y Malevich. A caballo de una y otra tendencia se situarían artistas como Picaabia, Delaunay y Kupta, junto con la producción de los futuristas italianos, el suprematismo y el rayonismo rusos, y el vorticismismo inglés.

Pues bien, justo en la primera planta del Museo de Arte Contemporáneo del Raval se puede visitar una elocuente exposición de arte abstracto en su modalidad

lírica. Nuestra Pola Lledó nace en Elche en 1924. Cursó sus estudios de Bellas Artes en Valencia y Madrid y estuvo trabajando fuera durante bastante tiempo. No obstante, formó parte —de 1966 a 1969— de las exposiciones de un grupo de pintores ilicitanos denominado Grup d'Elx. Yo la conocí personalmente en los primeros 70. Me cayó bien enseguida y siempre la he guardado en el recuerdo de mis referentes artísticos. Tal vez

haremos una sentadita en el suelo para *captar* y reflexionar sobre eso de lo abstracto, quedándonos más que nada en lo formal y en el colorido. 2) Después del bocadillo nos aposentaremos en la *Casita de Ramón* para pintar con ceras y aguarrás un cuadro individual tan bonito como los de Pola.

La pintura de Pola, aun siendo abstracta, irradia una familiaridad en las formas y colores que conocemos, ya sea unos peces, unas frutas o verduras, o restos de comida sobre la mesa. Otras veces el espacio se agranda

y en la penumbra no parará de tropezar con un sin fin de arcos y paredes de Pladur, muebles imposibles y cachivaches. Bastaría entornar un poquito los ojos y abrir algo más la imaginación para convencernos a nosotros mismos de lo que estamos



COLOR. Una obra de Pola Lledó sin título de 1995. / L.V.

gracias a ella es por lo que hoy soy el mejor pintor de Elche. Y ahora se me presenta la oportunidad de agradecerle aquella energía que su arte me deparó. Voy a encargarme del taller didáctico que sobre su obra se ha dispuesto en las dependencias anexas al Museo, concretamente en la casa al otro lado del arco, donde vivió el alcalde Ramón Pastor.

Los colegios de Primaria de la ciudad habrán recibido una invitación al taller y serán atendidos por orden de solicitud, las mañanas de los miércoles y jueves, hasta últimos de mayo. El funcionamiento del taller será experimental y más divertido que otra cosa. 1) Veremos los cuadros de Pola en el Museo y

viendo, pues todo *nos suena*. Casualmente, cuando deja flotando algún punto gordo o redondelito por todo el guachete del óleo, salpicado de rayitos de luz que crean volúmenes, vienen a la mente los cuerpos de animalitos de toda índole, ositos panda, búhos o lechuzas, o ratas como conejos. Los colores tampoco son nada dramáticos y tratados a base de chafaditos de espátula o veladuras de pincel, quedan transparentes y centelleantes como la carne de las frutas, el cristal de los caramelos o el agua de los riachuelos. Un regalo de recurso para introducir en la *plasticidad* y después, si se quiere, seguir pintando figurativo pero que no parezca de cartón piedra. Hasta la vista.

6 ELCHE

ENTORNOS ESPECÍFICOS

16.6.08

ELOGIO DE LA COPIA



JUAN LLORENS

Siguen proliferando en Elche los talleres de pintura. Se hacen listas de espera. Acuden los aficionados de toda la vida más los nuevos principiantes. Y casi todos traen ya su modelo para pintar, su tema favorito. Láminas y reproducciones de cuadros para copiar fielmente o fotos e imágenes de revistas, e Internet, para trasladar al lienzo con técnicas *al gusto*. El profesor o profesora suele ser un artista plástico.

Durante estos dos últimos años he atendido los cursos de pintura que la CAM tiene adjudicados a las Amas de Casa y Hogar del Pensionista de Elche. Una oportunidad única para aprender a enseñar pintura. Para estudiar las oscilaciones del gusto según la edad y la formación.

Casi todos anclados en el tema bonito, el realismo fotográfico y los cuadros *raros* propios de la decoración. Pero siempre buscando acentos de felicidad y optimismo para el dulce hogar. Las flores, los ríos, las marinas y los bosques frondosos son los preferidos. Los bodegones no. Y en descuidarte, palmeras a manta y vistas del Elche antiguo por un tubo. Algún Misteri... A fin de cuentas casi los mismos temas que hacía yo por encargo, en mi adolescencia, para la gente que se casaba, mayormente

copias de reproducciones alrededor del Impresionismo. Haber vuelto a aquellos 60 en estos dos últimos años me ha llenado de satisfacción. Y he reflexionado sobre el tan denostado valor de la copia en el aprendizaje de la pintura. Yo creo que aquella responsabilidad del encargo bien hecho me enseñó muchísimo sobre plasticidad. Tantísimos matices. Y a dibujar. Mi honra-

nos. Siempre recuerdo, con especial cariño el pedido de nuestra **María Rosa Verdú**, la de la Casa de la Festa: *Mujeres en la playa* de **Paul Gauguin** y *Las espigadoras* de **Millet**. Como nunca me había pasado, la tía me pagó en el acto y sin regatear nada. Y esto es algo que a esas edades se graba para toda la vida. (Un día de estos tengo que pedir un homenaje para ella de parte de

dón que proporciona al principiante ver sus primeros cuadros enmarcados. Y no digamos lo que significa mostrarlos al público aunque sea en exposiciones de fin de curso. Enhorabuena por estas muestras en Amas de Casa y Casino de Elche.

El pintor **David Hockney** se pronunciaba en 1985 de la siguiente manera: «Copiar es una excelente manera de aprender a mirar

porque es mirar a través de los ojos de otra persona y del modo en que ésta vio algo y lo dispuso sobre el papel. Al copiar, copiamos los trazos de otras personas, cómo sintieron, y se ha demostrado que es un excelente medio para aprender lo que han hecho artistas maravillosos. Hace unos veinte años, la idea de copiar desapareció por completo del panorama de la educación del arte británica; no se proponía copiar, ni tan siquiera como una forma de aprender. En cierto modo, la pintura y el dibujo se habían convertido en vehículos de expresión personal, casi en un medio de expresión terapéutico que acaso lo abocaba a una excesiva interioridad y les hacía perder las sensaciones de las cosas ordinarias. Pero, por supuesto, todos copiamos de un modo u otro. La mayoría de los estudiantes de hoy en día también copian, aunque sea de forma más bien indirecta».



ACTIVIDAD. Taller de pintura de la Asociación de Amas de Casa. / J. L.

«La responsabilidad del encargo bien hecho me enseñó muchísimo»

de estaba en observarlo todo al dedillo y entregar a los novios lo que allí había. Curiosamente estos cuadros de tanto estudio los cobraba mucho más baratos que los pintados del natural, realizados en una sola sesión. Pero hoy día yo diría que fueron aquellos cuadros de boda los que me hicieron pintor sensible. Y así se lo digo a mis alumnas y alum-

no. todo el gremio de pintores).

Tanto en las clases de las Amas de Casa como en el Hogar del

Pensionista buena parte de los ejercicios que se realizan son encargos de familia o pensamientos de regalo. Yo creo que este prurito de quedar bien redundará en atención e interés de lo que se está copiando. Otra cosa muy importante es el sub-

rama de la educación del arte británica; no se proponía copiar, ni tan siquiera como una forma de aprender. En cierto modo, la pintura y el dibujo se habían convertido en vehículos de expresión personal, casi en un medio de expresión terapéutico que acaso lo abocaba a una excesiva interioridad y les hacía perder las sensaciones de las cosas ordinarias. Pero, por supuesto, todos copiamos de un modo u otro. La mayoría de los estudiantes de hoy en día también copian, aunque sea de forma más bien indirecta».

ENTORNOS ESPECÍFICOS

ELOGIO DEL TALLER

23/6/08

El funcionamiento de los distintos talleres de pintura que van proliferando se distinguirá por el cruce entre el estilo de enseñanza de los profesores y el estilo de aprendizaje de los alumnos. Lo ideal sería que coincidieran los dos estilos. Pero las metodologías didácticas siempre andarán entre las enseñanzas regladas de carácter más académica, fundamentadas en la práctica del dibujo; las propuestas de la autoexpresión creativa, de corte psicológico, más cerca de los sentimientos y la imaginación; y la vuelta a una reconstrucción disciplinar que fundamenta el aprendizaje en la acción y la experiencia personalizadas. La investigación.

Referiré el taller de pintura de la Escuela de Adultos Mercè Rodoreda de Elche, con cinco años de actividades. Primero con clases esporádicas de autoexpresión creativa y técnicas informales impartidas por nuestro Alberto Agulló. Y últimamente a mi cargo con temporalidad consistente y perspectiva más conceptual respetuosa con los diversos y cambiantes puntos de vista de los participantes. Con la misma libertad que un niño elegiría intuitivamente sus colores favoritos, así se abastecen las láminas modelo o fotografías para copiar. Son imágenes que igual provienen de un calendario, de una postal o del ordenador. Y esas ilustraciones de tantos significados convertirán el taller en un auténtico campo multicultural en donde buena parte de la historia del arte culto convive con buena parte de los repertorios más populares. Son prácticas sociales que están ahí y sus razones tendrán para la empatía. Tal

vez en esos primeros momentos el principiante sólo trate de desmenuzar las muestras de su admiración hasta comprenderlas. Y habrá quien aplique lo entendido a otras creaciones más personales. Pero cuidado con estos asuntos de la originalidad.

hecho», se reafirma el nuevo Leonard. Otros vienen cargados de folletos de palmeras y se montan el propio huerto. A unas les viene la luz por la derecha y a otras por la izquierda... y si te descuidas está nublado. Después de estas arduas pruebas psicotécni-

cas al *corregir* aquello he oído a mi cerebro crujir y menos mal que siempre hay alguien con un tema refrescante sobre el caballete. Sumero la mente en el lago o el riachuelo que estén pintando y ya puedo continuar. Y eso que suelo pregonar bastantes



DIVERSIDAD. Alumnas en el taller de pintura del centro Mercè Rodoreda. / J. L.

Tengo como alumno a un antiguo compañero de Damel, deli- neante de profesión, que, tal vez por deformación profesional, me pinta las muestras al revés. El tío le da la vuelta a la lámina modelo que ha elegido... la mira al trasluz... y la copia en el lien- zo. «De la otra forma ya está

«A unas les viene la luz por la derecha y a otras por la izquierda, y si te descuidas está nublado»

veces en voz alta que no tengan prisa en ser originales, que la originalidad, como la pubertad, viene sola.

El taller se monta cada viernes a las 9 de la mañana en un aula normal del centro, con los tapetes y plásticos oportunos, y se desmonta a las 8 de la tarde.

Dos megaturnos de cuatro horas. La edad y la formación de los participantes es diversa. Acampa la ternura y se le pone burla a la pedantería. Además tenemos mucha suerte con el personal de conserjería y limpieza. Y la dirección del centro, **José Antonio & Marisa**, cada vez está más orgu- llosa de su fuerte apuesta para acabar con la analfabetización plástica y visual. Este año, incluso se ha traído a la inauguración de la exposición de fin de curso a la concejal de Cultura, **Angeles Candela**. «para que vean». En un simpático acto de esos de palabrillas Alberto abogó por la extinción de todos los políticos como único recurso para implantar, por fin, la tan anhelada educación artística en la enseñanza elemental. Yo, más diplomático, preferí apuntar al taller; públicamente, a la Candela. Así, cada viernes que no venga... tendrá una falta.

Otra colaboración digna de mencionar es la Fundación Rural- caja que viene subvencionando todos los años los sucesivos catalogos de las exposiciones de fin de curso, viendo crecer el taller a medida que aumentan las imágenes de cuadros a imprimir, una por alumno. El triptico de este año, con 40 reproducciones en *pequeño*, una al lado de la otra, ha resultado de lo más bonito y solicitado. Todo un mapita de los caminos andados.

Para terminar, aprovechando que la Candela ya es coleguita del taller, muy pronto solicitaremos al flamante Gabinete Didáctico del Museo del Raval algún que otro espacio temporal para actividades complementarias. Por ejemplo, conferencias y charlas de arte que no manchan nada.



JUAN LLORENS

LA VERDAD • MARTES
21 DE OCTUBRE DE 2008

ENTORNOS ESPECÍFICOS

JUAN
LLORENS

Pintura de paisaje en Orxeta

El pasado mes de mayo, como sigue siendo habitual desde hace cinco años, volvimos a encontrarnos en Orxeta buena parte de la afición pictórica ilicitana: la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater, con sus dos autobuses al completo; el Taller de Pintura Mercè Rodoreda, con sus coches particulares a rebosar; más el alumnado suelto de los diversos centros de pintura de la ciudad, así como los amigos pintores de toda la vida.

En realidad estas oportunidades para la práctica del paisaje al aire libre es algo de lo más conveniente para los estudiantes de dibujo y pintura que durante todo el año vienen copiando de láminas, fotografías o proyectores. La técnica *alla prima* (a la primera), que consiste en pintar el motivo en una sola sesión, con pinceladas amplias y nerviosas, sería de lo más oportuno para *soltarnos* y sorprendernos a nosotros mismos con los resultados. Pero cada cual utilizará la técnica que le apetezca.

La singularidad de estas *Jornadas de Pintura al aire libre en Orxeta* estriba, precisamente, en esa humildad de estudio que las caracteriza. Nada que ver con los concursos de pintura al uso, de enorme belleza técnica y profesionalidad pero faltos muchas veces de alma, de esa emoción que sólo transmite lo auténtico, incluso la cándida inocencia. Aquello *naïf* del aduanero **Henri Rousseau**; aquel *art brut* de **Jean Dubuffet**... Así pues Orxeta se va convirtiendo poco a poco en esa senda por la que antes o después pasará todo buen aficionado a la pintura de paisaje que se precie. Ya se sea artista pequeño, mediano, grande o *super-ele*.

Pero no todo lo que distingue las Jornadas de Orxeta será el modo personal y experimental de abordar la pintura. En pocos certámenes se verá a la corporación municipal entera cocinando paellas gigantes al aire libre para todos los pintores. Confundiendo la realidad: este último año pude frenar a tiempo a tres alumnas (*) del *Mercè Rodoreda* que ya estaban haciendo planes para ligarse al alcalde, **Vicent Llinares**, pensando que era el jefe de cocina. Me cuenta

la organización que todo lo que podría destinarse a la adjudicación de dos o tres premios se reparte por igual entre todos los participantes. Siendo el plato fuerte el querido catálogo con todos los trabajos impresos. Sin duda el catálogo más bonito que jamás hayamos tenido en las manos. Un auténtico documento para la posteridad del progreso de Orxeta y de quienes pasamos por allí en los albores del siglo XXI. Su diseño exquisito y cercano, sin historias raras, impedirá que vaya a la papelera y se guarde con todo cariño. Muy bien.

Todos aquellos trabajos que se realizaron en las V Jornadas de Pintura se van a exponer ahora en la Casa del Fester, del 15 de noviembre al 14 de diciembre. Inauguración a las 18,30 h. (no comer al mediodía, habrá chocolate con madalenas). Al tiempo que se entregará el catálogo de los cuadros expuestos el año anterior. Los trabajos se presentarán debidamente enmarcados, con listón o junquillo, en el Ayuntamiento de Orxeta, de lunes viernes, hasta el día 7 de noviembre, de 9 a 14 h. Para más información: Telf. 966 85 52 02. Podrán presentar obra todos los artistas que lo deseen, no siendo imprescindible haber participado en las pasadas V Jornadas de Pintura. Se admitirán dos obras como máximo por autor.

Es decir, que todavía estamos tiempo de añadir nuevos cuadros a los que se hicieron en mayo. Y también es ahora cuando los artistas más comprometidos debemos dejar nuestras empanadas mentales sobre la mesa del estudio y coger el caballete de campaña para salir a pintar el Carrer Major de Orxeta, la Serra dels Castelletts o el Pantano del Amadorio. Sencillamente porque pronto lo van a mandar los médicos. *Mi pandi* y yo hemos quedado para el 1 ó 2 de noviembre. Más información: Telf. 965 42 11 64.

Nota para la organización: Es una lástima que una exposición tan interesante, de enorme carácter interactivo en la esfera de las relaciones sociales, se agote en una sola muestra. Hay instituciones y entidades bien puestas en la *Estética relacional* que la acogerían con entusiasmo.

(*) Fini, Toñi y Vicenta.

ENTORNOS ESPECÍFICOS

'Graffiti' en el Sixto Marco

Nuestro pintor **Sixto Marco** nació en Elche el 25 de enero de 1916. Acuarto como yo. Y me cuenta **Diego Trigueros**, el director del Instituto de Secundaria Sixto Marco, el acuerdo de conmemorar todos los años esta fecha con actividades propias de una Semana cultural. Muy bien. En esta ocasión se me requería para un taller de *graffiti*. Inmediatamente propuse para la didáctica el grupo de *graffiteros* de mis alumnos del Hort del Xocolater. Son unos auténticos enamorados de la perfección técnica y tan sólo habría que comprarles los botes de spray para pintar y ya está...

El domingo por la mañana, 25 de enero, se comenzaba a pintar. Los profesores **Cristina** y **Salvador** filmarían todo el proceso de realización, que nos serviría para visualizarlo el miércoles siguiente en el taller específico de *graffiti*. A eso de las 2 de la tarde el director del centro apareció con el coche cargado de pizzas y se pudo continuar hasta el fin de la tarde, lluvia incluida.

La charla del miércoles comenzó con una introducción a algo tan desconocido como es el desarrollo de la expresión gráfica del niño. Desde la *etapa del*

garabateo (hasta los 3 años aprox.) hasta la *etapa pseudonaturalista* (12 a 15 años aprox.). Haciendo hincapié en la *etapa esquemática* (5 a 7 años aprox.) que será la más coincidente con los dibujos y raspados encontrados en la *piel* de las paredes o troncos de los árboles: corazoncitos ensartados, monigotes, sexos con penos, etc. Habría que detenerse en tantos y tantos artistas influidos por esas expresiones comunes (**Miró**, **Picasso**, etc.). Fue **Brassai** quien hacia 1930 comenzó a interesarse por los dibujos de las calles de París. Publicando su libro *Graffiti* en 1960. **Jean Dubuffet** acuñaría el término *Art Brut* después de 1945 para describir el arte realizado por pintores no profesionales, niños, enfermos mentales o marginados de toda clase.



OBRA. Alumnos del Sixto Marco, realizando el 'graffiti'. / J.L.

mos 60 y que la leyenda habla de un tal **Taki 183** como pionero de este fenómeno extendido por la cultura hip hop. El documental que habían realizado Cristina y Salvador se proyectó en la pantalla con los últimos adelantos en cañón, música rap incluida, y fue muy emocionante para mí. Referíamos los distintos estadios de las piezas: *markado*, *relleno*, *perfilado*, etc.; los diferentes estilos históricos del *graffiti* de tras *pompa*, *platas*, *estilo 3D*, *estilo salvaje*, etc.; y tocamos de pasada el *postgraffiti* o arte de la calle: *plantillas*, *pegatinas*, *iconos*, *logos*, etc.

jugando con las texturas y manchas de la ciudad. Otra vez el mensaje y la porosidad del arte.

Para concluir, incitamos a todos los asistentes al taller a expresarse y comunicarse plásticamente. Sin complejos. Tal y como

des afectadas por el clima y la suciedad o el orin y los signos de los transeúntes. Yo mismo me presentaba como continuador de esta cuerda.

A continuación entramos de lleno en el *graffiti de firma*, surgido en Nueva York en los últi-

mos 60 y que la leyenda habla de un tal **Taki 183** como pionero de este fenómeno extendido por la cultura hip hop. El documental que habían realizado Cristina y Salvador se proyectó en la pantalla con los últimos adelantos en cañón, música rap incluida, y fue muy emocionante para mí. Referíamos los distintos estadios de las piezas: *markado*, *relleno*, *perfilado*, etc.; los diferentes estilos históricos del *graffiti* de tras *pompa*, *platas*, *estilo 3D*, *estilo salvaje*, etc.; y tocamos de pasada el *postgraffiti* o arte de la calle: *plantillas*, *pegatinas*, *iconos*, *logos*, etc.

jugando con las texturas y manchas de la ciudad. Otra vez el mensaje y la porosidad del arte.

Para concluir, incitamos a todos los asistentes al taller a expresarse y comunicarse plásticamente. Sin complejos. Tal y como

des afectadas por el clima y la suciedad o el orin y los signos de los transeúntes. Yo mismo me presentaba como continuador de esta cuerda.

A continuación entramos de lleno en el *graffiti de firma*, surgido en Nueva York en los últi-

mos 60 y que la leyenda habla de un tal **Taki 183** como pionero de este fenómeno extendido por la cultura hip hop. El documental que habían realizado Cristina y Salvador se proyectó en la pantalla con los últimos adelantos en cañón, música rap incluida, y fue muy emocionante para mí. Referíamos los distintos estadios de las piezas: *markado*, *relleno*, *perfilado*, etc.; los diferentes estilos históricos del *graffiti* de tras *pompa*, *platas*, *estilo 3D*, *estilo salvaje*, etc.; y tocamos de pasada el *postgraffiti* o arte de la calle: *plantillas*, *pegatinas*, *iconos*, *logos*, etc.

jugando con las texturas y manchas de la ciudad. Otra vez el mensaje y la porosidad del arte.

Para concluir, incitamos a todos los asistentes al taller a expresarse y comunicarse plásticamente. Sin complejos. Tal y como

des afectadas por el clima y la suciedad o el orin y los signos de los transeúntes. Yo mismo me presentaba como continuador de esta cuerda.

A continuación entramos de lleno en el *graffiti de firma*, surgido en Nueva York en los últi-

mos 60 y que la leyenda habla de un tal **Taki 183** como pionero de este fenómeno extendido por la cultura hip hop. El documental que habían realizado Cristina y Salvador se proyectó en la pantalla con los últimos adelantos en cañón, música rap incluida, y fue muy emocionante para mí. Referíamos los distintos estadios de las piezas: *markado*, *relleno*, *perfilado*, etc.; los diferentes estilos históricos del *graffiti* de tras *pompa*, *platas*, *estilo 3D*, *estilo salvaje*, etc.; y tocamos de pasada el *postgraffiti* o arte de la calle: *plantillas*, *pegatinas*, *iconos*, *logos*, etc.

jugando con las texturas y manchas de la ciudad. Otra vez el mensaje y la porosidad del arte.

Para concluir, incitamos a todos los asistentes al taller a expresarse y comunicarse plásticamente. Sin complejos. Tal y como

des afectadas por el clima y la suciedad o el orin y los signos de los transeúntes. Yo mismo me presentaba como continuador de esta cuerda.

A continuación entramos de lleno en el *graffiti de firma*, surgido en Nueva York en los últi-

mos 60 y que la leyenda habla de un tal **Taki 183** como pionero de este fenómeno extendido por la cultura hip hop. El documental que habían realizado Cristina y Salvador se proyectó en la pantalla con los últimos adelantos en cañón, música rap incluida, y fue muy emocionante para mí. Referíamos los distintos estadios de las piezas: *markado*, *relleno*, *perfilado*, etc.; los diferentes estilos históricos del *graffiti* de tras *pompa*, *platas*, *estilo 3D*, *estilo salvaje*, etc.; y tocamos de pasada el *postgraffiti* o arte de la calle: *plantillas*, *pegatinas*, *iconos*, *logos*, etc.

jugando con las texturas y manchas de la ciudad. Otra vez el mensaje y la porosidad del arte.

Para concluir, incitamos a todos los asistentes al taller a expresarse y comunicarse plásticamente. Sin complejos. Tal y como

des afectadas por el clima y la suciedad o el orin y los signos de los transeúntes. Yo mismo me presentaba como continuador de esta cuerda.

A continuación entramos de lleno en el *graffiti de firma*, surgido en Nueva York en los últi-

mos 60 y que la leyenda habla de un tal **Taki 183** como pionero de este fenómeno extendido por la cultura hip hop. El documental que habían realizado Cristina y Salvador se proyectó en la pantalla con los últimos adelantos en cañón, música rap incluida, y fue muy emocionante para mí. Referíamos los distintos estadios de las piezas: *markado*, *relleno*, *perfilado*, etc.; los diferentes estilos históricos del *graffiti* de tras *pompa*, *platas*, *estilo 3D*, *estilo salvaje*, etc.; y tocamos de pasada el *postgraffiti* o arte de la calle: *plantillas*, *pegatinas*, *iconos*, *logos*, etc.

jugando con las texturas y manchas de la ciudad. Otra vez el mensaje y la porosidad del arte.

Para concluir, incitamos a todos los asistentes al taller a expresarse y comunicarse plásticamente. Sin complejos. Tal y como

des afectadas por el clima y la suciedad o el orin y los signos de los transeúntes. Yo mismo me presentaba como continuador de esta cuerda.

A continuación entramos de lleno en el *graffiti de firma*, surgido en Nueva York en los últi-

mos 60 y que la leyenda habla de un tal **Taki 183** como pionero de este fenómeno extendido por la cultura hip hop. El documental que habían realizado Cristina y Salvador se proyectó en la pantalla con los últimos adelantos en cañón, música rap incluida, y fue muy emocionante para mí. Referíamos los distintos estadios de las piezas: *markado*, *relleno*, *perfilado*, etc.; los diferentes estilos históricos del *graffiti* de tras *pompa*, *platas*, *estilo 3D*, *estilo salvaje*, etc.; y tocamos de pasada el *postgraffiti* o arte de la calle: *plantillas*, *pegatinas*, *iconos*, *logos*, etc.

jugando con las texturas y manchas de la ciudad. Otra vez el mensaje y la porosidad del arte.

Para concluir, incitamos a todos los asistentes al taller a expresarse y comunicarse plásticamente. Sin complejos. Tal y como

des afectadas por el clima y la suciedad o el orin y los signos de los transeúntes. Yo mismo me presentaba como continuador de esta cuerda.

A continuación entramos de lleno en el *graffiti de firma*, surgido en Nueva York en los últi-

mos 60 y que la leyenda habla de un tal **Taki 183** como pionero de este fenómeno extendido por la cultura hip hop. El documental que habían realizado Cristina y Salvador se proyectó en la pantalla con los últimos adelantos en cañón, música rap incluida, y fue muy emocionante para mí. Referíamos los distintos estadios de las piezas: *markado*, *relleno*, *perfilado*, etc.; los diferentes estilos históricos del *graffiti* de tras *pompa*, *platas*, *estilo 3D*, *estilo salvaje*, etc.; y tocamos de pasada el *postgraffiti* o arte de la calle: *plantillas*, *pegatinas*, *iconos*, *logos*, etc.

jugando con las texturas y manchas de la ciudad. Otra vez el mensaje y la porosidad del arte.

Para concluir, incitamos a todos los asistentes al taller a expresarse y comunicarse plásticamente. Sin complejos. Tal y como

des afectadas por el clima y la suciedad o el orin y los signos de los transeúntes. Yo mismo me presentaba como continuador de esta cuerda.

A continuación entramos de lleno en el *graffiti de firma*, surgido en Nueva York en los últi-



JUAN LLORENS

cuando eran niños. Contaban además con mis famosas chuletas; una para observar las vicisitudes de las paredes y otra para observar los cuadros del informalismo y expresionismo abstracto. Encontrarían tantas coincidencias y similitudes que deberían fotografiar cada *pillada* y pegarla en el recuadrillo de las chuletas.

Ya en el turno de ruegos y preguntas se dieron a conocer los agazapados *graffiteros* del instituto para mostrarme sus piezas en el móvil: **Sgob**, **Hars**, **Seby**, **Kafra**, **Rasgo**, **Jy**... Pedían pintar mientras los del Xocolater acababan sus trabajos. Me dio mucha alegría encontrarme con **Javi**, un antiguo alumno (13 años ahora) que me enseñaba sus diseños en un bloc y me preguntaba dónde vendían los sprays. Quería empezar. Una comunión entrañable apadrinada en todo momento por los caballeros *graffiteros* del Hort: **Fofi**, **Kras**, **Duda**, **Murs**, **Drn**, **Puck**, **Sound**, **Grov** y **Rasgo**.

En adelante yo tendría una llave de la verja del instituto hasta concluir todas las piezas. Más del doble de la superficie apalabrada. Que no se me olvide conseguir de la dirección algún botecito más para cada artista. Fe- lidades.

LA VERDAD • MARTES
21 DE ABRIL DE 2009

ELCHE 5

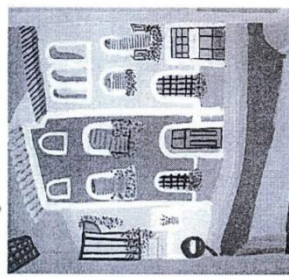
ENTORNOS ESPECÍFICOS

Jornadas de pintura al aire libre en Orxeta

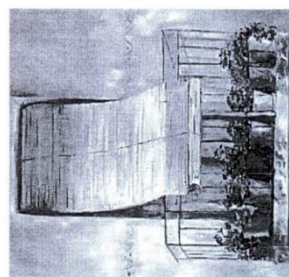
Resumen de lo publicado. Ya hemos hablado de que alrededor de las primeras semanas de julio tienen lugar en Albarracín (Tertiel) los famosos Cursos Superiores de Paisaje, organizados por la Fundación Santa María de Albarracín y la Universidad Complutense de Madrid. Allí nos juntamos cada año los amantes de siempre de la pintura más los estudiantes de Bellas Artes de las diversas universidades y academias. Una semana entera para el estudio de un tema determinado: *Paisaje y arquitectura en el espacio pictórico. Estructura y composición en la pintura de paisaje*, etc. La belleza de las casas y calles de Albarracín no tiene nombre y el fresquillo de curar los jamones sienta muy bien... Uno vuelve a casa *saturado* en todos los sentidos.

Por nuestros lares, año tras año, algo muy similar está consolidándose. Son las populares Jornadas de Pintura al Aire Libre en Orxeta, que acontecen por los primeros sábados de mayo. Empezaron hace seis años como una invitación de la corporación municipal de Orxeta a la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater de Elche y se ha ido extendiendo a todos los aficionados al dibujo y la pintura en general. La generosa propuesta, proveniente de un arqueólogo que se vienen editando con todas las obritas salidas de

logo-artista y un Ayuntamiento sensible, devendría en un portentoso fondo de emotivas vistas de Orxeta y su entorno, realizadas por

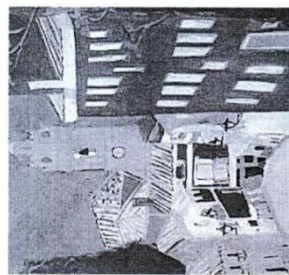


Óleo de Sara Soler Navarro.



Óleo de Loli Clemente Alonso. /

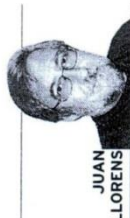
y testimonio de nuestra terreta para las generaciones venideras. Una preciosa colección de paisajes que ya tienen su presencia en los



Obra de Beatriz Antón Valero.



Pintura de Charo Martínez Pina.



JUAN LLORENS

perspectiva de una calle y no darse cuenta de que sus maridos se habían dormido al sol, achicharrados con la boca abierta y respirando como si agonizaran; el cielo llenándose de pájaros negros. Por supuesto, tampoco sería la solución dejar el caballete de vez en cuando y acompañar al pobre aburrido a dar una vueltecita por los batteciños o los limoneros... pensando que ya se acabará el cuadro en casa partiendo de la foto en la digital.

Precisamente lo que distinguirá estas jornadas de pintura al aire libre de las habituales sesiones de copia en los talleres será la oportunidad única de pillar al sol en su total libertad. Habrá que poner atención y estar al loro. De ahí esa espontaneidad en la ejecución. Esa frescura del apunte rápido que tanto admiramos en los cuadernos de viaje: manchitas y rayas que sintetizan lo que se está mirando. La reivindicación de los elementos

plásticos en todo su esplendor. Sin sobar. Nada que ver con lo captado por esos móviles. Y quizás así, entre apuntico y apuntico, jadeantes todavía, si que podríamos permitarnos entrar en el bar para refrescarnos y preparar la próxima acometida. Pero lo que menos convendría entonces es que nos marearan con la lista de invitados a la comunión del nene o de la nena. Aquí se cortaría todo.

cada Jornada. Un maravilloso álbum de imágenes que ya se puede ver en la página web del Ayuntamiento de Orxeta www.orxeta.es. Entrañables estampas para los almanaques y revistas de mañana.

Este año, las VI Jornadas de Pintura al Aire Libre en Orxeta están programadas para el segundo sábado de mayo, día 9. Esta vez lo avisamos con tiempo, corre la voz. A las 8 de la mañana saldrán los autobuses con los alumnos del Hort del Xocolater. También el del Taller de Pintura Mercè Rodoreda. Así como los alumnos y profesores de otros talleres y amigos pintores que irán en coches particulares. También estoy contento porque he rescatado para la causa a mi amigo el dibujante y pintor Rosendo Franch, que además va a invitar a la Asociación de Pintores Alicantinos a la que pertenece.

Pero llegados aquí, tal vez fuese menester una reflexión. Mirad, no es lo mismo hacerse acompañar por los conyuges o amigos en las inauguraciones de las exposiciones que en la realización de las obras. A primera vista parecerá muy idílico acompañar a la pareja mientras pinta, pero eso puede ser horrible para los resultados y una auténtica crueldad. He presenciado a colegas luchando con la

4 DE MAYO DE 2009

ENTORNOS ESPECÍFICOS

Consejos para dibujar y pintar al aire libre en Orxeta

Para la gente que se ha introducido en esto de la pintura en los concentrados talleres de la pedagogía social, a base de láminas, fotos y fotocopias, eso de pintar al aire libre podría verse como una empresa llena de peligros y complejos. Por lo que referiré aquí algunas pautas para pasarlo bien el 9 de mayo en las VI Jornadas de Pintura al Aire Libre en Orxeta.

Llegaremos al pueblo sobre las nueve de la mañana. En la Casa del Fester nos esperan los organizadores de la Jornada con su mejor sonrisa y nos harán entrega de una bolsa-bocata. Lo mejor será salir inmediatamente de allí y empezar a zamparnos el bocadillo de kilo y medio mientras elegimos el motivo que vamos a pintar. Para ese día todo el pueblo estará cerrado al tráfico y es una gozada plantar el caballete en medio de toda la calle y acometer la ardua tarea de la perspectiva. Pero yo dejaría este asunto para los más veteranos. Quiénes no estén muy duchos en la línea del horizonte y los puntos de fuga pueden optar por cualquier encuadre de los llamados *de cerca* y *de frente*: un portal, un par de ventanas, un cerrojo, etc. Y sobre todo procurar acabar el trabajo de tirón. Sed veloces. Una pintura del natural es una auténtica cacería. El sol va dando la vuelta y en descuidarte se ha cargado todo lo que tenías empezado. Pero lo primero de todo será proveerse de una buena sombra. No se os ocurra poner a pintar al sol por mucho

que os cautive el tema u os tiende un buen bronceado. Las ideas hervidas no son buenas. Tampoco persigáis un trabajo de esos *de premio*; sed humildes en las pretensiones pero orgullosos en las maneras. Describid las cosas con seguridad y firmeza. Y no os confiéis al móvil o a la digital, pues si no se mantendrá el círculo vicioso de que el dibujo y la pintura tiene que ser como una fotografía. Precisamente se viene al aire libre para provocar esa desviación. Tiene que imperar la naturalidad. Y si hay torpeza... eso será gracia. Tampoco apretéis la mancha hasta los bordes mismo del soporte. Dejad que la imagen emerja libre del material base, lienzo o papel, y no peinéis demasiado, permitid grumitos y huecos sin tapar. Evitad la pedantería, dad la sensación de apunte, como cuando escribimos a mano y no retocamos... Nadie podrá decir que sois primerizos.

Sobre las dos de la tarde nos convocarán a comer en la Casa del Fester. Atentos a la megafonía de la iglesia. Veréis toda la plaza invadida de paellas a pleno chuf-chuf, gobernadas, sarmiento a sarmiento, por el propio alcalde, Vicent Llinares,

«Quiénes no están duchos en la línea del horizonte y los puntos de fuga pueden optar por cualquier encuadre 'de cerca' y 'de frente'»

JUAN LLORENS

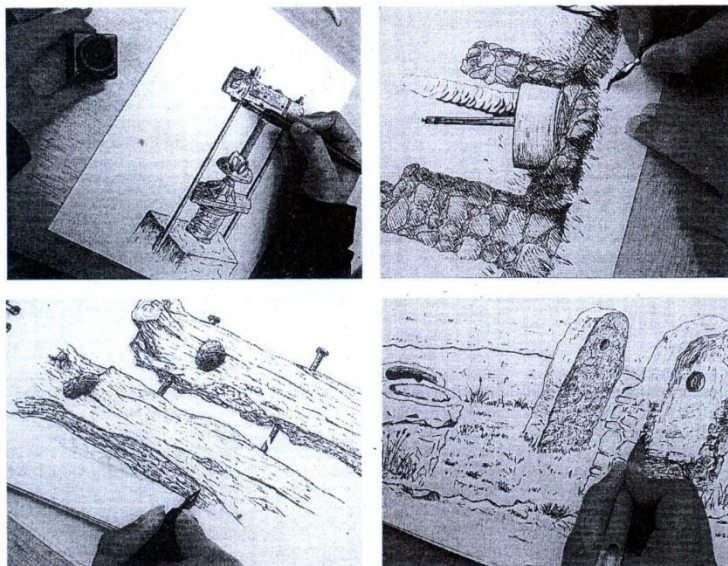


y todos los concejales. Este año, a petición popular, el arroz no llevará cadáveres; sólo verduras. Pero primero habrá una catadita de corte antropológico a base de cocas de la zona. Ojo, suelen hinchar dentro. Y no pienso deciros hasta dónde podéis comer, pero no debéis olvidar que la jornada de pintura continúa hasta eso de las seis en que se pondrán todos los cuadros en la plaza para su análisis y comentario. Pues que yo sepa, nadie dijo nada de *Jornada intensiva*. Lo mejor será abordar un temazo por la mañana y otro más breve por la tarde. La luz no será la misma y vosotros tampoco.

Respecto a la indumentaria. No seáis demasiado *artistas*, eso de la pipa ya no se lleva. La mejor ropa será la que puede mancharse y ya está. Pero que sea fácil de desabrochar, sólo Dios sabe cómo se pueden llevar las cocas y la paella juntas. Y, por favor, esos tíos con el puñal al cinto... porque se van a pintar al barranco.

Respecto a los materiales. Muy bien por los pintores curtidados que vendrán con su caballete-maletín para pintar de pie y proporcionarán una bellísima estampa. Pero en el caso de los primerizos lo más conveniente sería venir con un simple tablero donde apoyar el bloc o pegar con precinto el lienzo. Os he traído como ejemplo los trabajos que se han estado haciendo este año en el Hort del Xocolater... con un simple tintero de tinta china, una plumilla y una caña.

Nos haremos la habitual foto de grupo y a las siete de la tarde regresaremos para casa. Bien rendiditos. ¿Habrá bicarbonato por casa?



LA VERDAD • LUNES
6 DE JULIO DE 2009

ENTORNOS ESPECÍFICOS

Taller Mercè Rodoreda

JUAN
LLORENS



Entre las cosas más bonitas que me vienen sucediendo cada vez que llega el mes de junio destacaría los cataloguitos de las exposiciones colectivas de fin de curso del Taller Mercè Rodoreda. Durante esos días me sorprende muy a menudo con el triptico entre las manos mientras desayuno o veo la tele. Mirándolo, tocándolo y desplegándolo a cada rato. Observo con detenimiento cada uno de los cuadritos allí reproducidos y me vienen a la mente las mil y una anécdotas de cómo se llevó a cabo su realización durante el curso. Lo hablo. Las bromas. El enorme amor hacia la pintura popular que allí había... más el que yo me había cargado en pos del arte culto. Pero también caigo en la cuenta de que tanta emoción bien pudiera derivar del recuerdo de aquella adolescencia en que tantos cuadros así pinté para la gente que se casaba... y cuya misma tierna temática volvía a tener ante mí ¡casi medio siglo después!

En la presentación del cataloguito de la exposición colectiva de fin de curso de este año, medio en serio medio en broma, de cara al próximo curso, se apunta una nueva etapa más «expresionista» y «libre» para el Ta-

ller: «En este curso 2008-2009 concluye la amable aproximación *tecnocrática* a la pintura al óleo que hemos llevado a cabo en el taller durante cuatro años consecutivos. Con las competencias *de copia* adquiridas se podrán de-

tiempos que corren. Dejaríamos aparcados los caballetes y con un simple cuaderno de apuntes nos lo montaríamos de intrépidos artistas nómadas. Tan sólo necesitaríamos unas nociones mínimas de perspectiva y claroscuro para

se *Cuaderno de viaje* y el mismo nombre haría alusión a los objetivos. Pero tampoco es para tomarse al pie de la letra el escrito de intenciones del catálogo: «Países en mente: Afganistán, Bangladesh, Bután, Brasil, Camboya, Dinamarca, Fiyi, Islas Cook, Japón, Jordania, Kirguistán, Maldivas, Namibia, Nepal, Tailandia, Tonga, Tuvalu...». Y menos para asustarse los de la *fundación ruralcaja* cuyo logo ha coincidido debajo del texto en calidad de *colabora*. Iremos haciendo los viajes poco a poco.

Como ensayo y anticipo de lo que supondrán unos trabajos más frescos y personales, algunos de los alumnos del Taller ya han salido a dibujar y pintar en el vecino Huerto de la Virgen, sorprendiéndose gratamente con los resultados. Convenciéndose de que en realidad tenían más miedo que torpeza en estas cosas de dibujar y pintar... con la intención del apunte. Allí nos hemos encontrado con una casona de lo más interesante para los juegos de perspectiva; con dos modelos incondicionales, Antoniet y Angel; así como con veintidós gatos y gaticos. Suficiente para empezar a movernos. Ardo en deseos de ver el catálogo del año que viene. Comparad vosotros la exposición que se ha hecho ahora con la próxima.



CASA. Pintando en el Huerto de la Virgen. / J.L.

sarrollar ya, cómodamente, los temas favoritos o posibles encargos *en cualquier rincón de la casa* picando chocolatinas o bebiendo manzanillitas».

En adelante nos íbamos a dedicar más a escudriñar los fundamentos e intrínsecos del dibujo y la pintura... sin entrar tanto en las vistas de calendario o en la excelencia del acabado-sobao. Partiríamos en busca de una mayor espontaneidad en la forma de dibujar y pintar más acorde con los

comenzar a trabajar del natural. Los materiales serían los más comunes: lápices, plumillas, cañas, rotuladores, acuarelas, etc. Probando e investigando con rayas, puntos, difuminados, manchas y arañazos. Buscando la esencia de lo que se observa, representando las líneas principales, los colores que definen el tema, los contrastes de luz y sombra, la composición más esquemática, etc. Burlándonos de la digital y del móvil.

El curso pasaría a denominar-

LA VERDAD • LUNES
24 DE AGOSTO DE 2009

ENTORNOS ESPECÍFICOS

CUADERNOS PENDIENTES

JUAN
LLORENS



Todos los años por estas fechas me falta el aire. Cada vez se me está haciendo más necesario salir un tiempo de este pueblo de los dátiles más gordos que nadie a base de Damas, Misteris y Primos de Zumo... Al cabo de los años regresaría con un montón así de cuadernos de viaje repletos de imágenes sentidas. Paisajes tan relajantes que se han podido representar con una simple pincelada de acuarela poblada de rayitas y puntitos. O un gradiente de verdes perdiéndose en la lejanía y en primer plano un mono tocándose la minga. Retratos de gente a base de trazos en ovillo o manchas a dedazos. Apuntes de carácter naturalista, de cierta ingenuidad y, sobre todo, sueltos y espontáneos, acompañando los gestos pictóricos con la grafía de mis anotaciones. Páginas repletas de la transparencia de los afectos.

Estos días atrás me pusieron en la tele *Bailando con lobos*. Y lloré más que un tonto con el dichoso diario del Kevin Costner, usado por los malos para limpiarse el culo. Tampoco hace tanto me casqué *Los últimos días del*

Edén. Y me pasó lo mismo con la quema del cuaderno de dibujos del Sean Connery. Estas vacaciones he vuelto a releer *Noa Noa*, el diario de Tahiti de Paul Gauguin. También *Cuadernos de África* de Miquel Barceló. Así

cumbios y Orellana. Es un lugar de muchísima biodiversidad, donde habitan varios pueblos indígenas como los sionas, secoyas, cofanes, shuar y quichuas. La experiencia fue emocionante y realicé dibujos de toda la gente, del

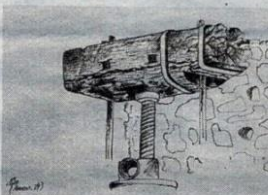
teresasadas en mejorar las habilidades necesarias para el dibujo y la pintura. El horario podría ser los sábados de 10 a 13 horas. El lugar de realización sería en el propio Gabinete del Museo más todo el entorno del Raval.

De resultas, el Gabinete de Protocolo del Ayuntamiento podría disponer, ¡por fin!, de una original edición de imágenes de Elche fresca y multicultural... Si, si, más allá de topicazos y genios. Como se lleva ya.

En mi último curso 2008-2009 en la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater, hicimos un pequeño simulacro de lo que se entiende por bloc de apuntes o cuadernos de viaje. Para nuestra mayor sorpresa, alumnas y alumnos de 13 a 70 años, los dibujos a tinta china realizados del natural

en Elche, Crevillent y Orxeta resultaron de una belleza jamás imaginada. Los hemos fotocopiado y encuadernado para que cada compañero posea un ejemplar con toda la cosecha. He traído al periódico una pequeña selección.

Me han regalado ya cuadernos en blanco de todas clases. Y estoy diseñando la programación del Taller. Continuará...



como *Hombre salvaje*, el periplo viajero de Tobías Schneebaum por rincones inhóspitos de Perú, Indonesia, Java, Sumatra y Borneo. Y he manoseado hasta llevarlo de roña la edición facsimil de *Ecuador. Cuaderno de viaje*, de Gusti: «Entre julio y agosto de 2006 acudí otra vez a la Amazonia ecuatoriana. Allí está la reserva de Cuyabeno, que se encuentra en las provincias de Su-

águila, de la selva...». ¿Ves? ¡ya estoy llorando!

Hasta entonces, mientras permanezca aquí, se me ha ocurrido algo: montar un *Taller de Cuadernos de Viaje*. Podría depender del Gabinete Pedagógico del Museo de Arte Contemporáneo de Elche. El perfil de los asistentes sería el de estudiantes de la ESO (12 a 16 años) y Bachillerato (17 a 18 años), así como personas in-

Viernes 18.12.09
LA VERDAD

CULTURAS Y SOCIEDAD 51

El pueblo alicantino de Orxeta va formando parte ya, como la Venus de Milo, del repertorio de modelos 'clásicos' para la enseñanza-aprendizaje del dibujo y la pintura en general. Para la afición pictórica ilitana Orxeta es, desde el 2004, el taller libre donde poner en práctica todo lo aprendido sobre perspectiva, luz y sombra, colorido, apunte rápido... Pero también Orxeta está sirviendo de lugar de encuentro de los veteranos paisajistas que, por diversas razones, nos habíamos descolgado de la amistad y del caballete de campaña. Poco a poco vamos coincidiendo los que fuimos paisajistas, los que perduraron y los nuevos.

Las sucesivas Jornadas de Pintura al aire libre en Orxeta, organizadas por el Ayuntamiento, reúnen cada año en un solo sábado del mes de mayo a más de doscientos amantes del dibujo y la pintura dispuestos a dar lo mejor de sí mismos. Desde buena mañana, niños, adultos y mayores invaden el pueblo y alrededores con sus tableros y caballetes, mientras la corporación municipal al completo, pelo en pecho, prepara las paellas gigantes para todos los colegas. Una ocasión única para intercambiar impresiones y prepararse para el trabajo de la tarde.

El próximo sábado, día 19 a las 18.30 h., se inaugurará en la Casa del Fester toda la colección de los cuadros realizados el último mes de mayo. Ahora podremos ver enmarcados todos los trabajos de los alumnos de la Es-

JUAN LLORENS
PINTOR

ORXETA SE EXHIBE AL AIRE LIBRE



cuela de Pintura CAM del Hort del Xocolater, del Taller de Pintura "Mercé Rodoreda" y de las academias particulares o centros de la pedagogía social del Ayuntamiento de Elche. Junto con las obras, cargadas de didáctica para los principiantes, de nuestros maestros paisajistas más abiertos y generosos. Llegados aquí, tal vez sea el momento de hacer un llamamiento muy especial a nuestro querido y admirado Enrique Lledo. Nadie como él para hablarnos del Paisaje en Alicante. Sin lugar a dudas el mayor honor para las Jornadas y el mejor ejemplo para el proyecto que nos une: pintar la tierra desde el corazón. Ya daremos con él.

Aunque sólo sea para una conferencia con Power Point.

Todos los trabajos realizados desde las primeras Jornadas conforman un fondo de imágenes de carácter artístico-documental que van dando cuenta de los cambios habidos en el pueblo y su entorno con el paso de los años. Todos es-

tos recuerdos se pueden contemplar en www.orxeta.es. Pero el mayor orgullo y mejor acreditación de estas Jornadas siempre será el precioso catálogo que Ayuntamiento y Generalitat editan cada año con absolutamente todas las obras presentadas. En la inauguración actual se entregará el catálogo de las obras expuestas el año pasado, las correspondientes a las "V Jornadas". Para el próximo año se editarán los cuadros de ahora. Auténticos álbumes de viaje, sin competiciones ni premios, con la belleza y la emoción de la diferencia. Sobre todo el encanto de los niños y la sinceridad de los estudiantes. Otro documento de la evolución más.

La corporación municipal de Orxeta volverá a hacer patria y sustituirá el típico vinito de honor de las inauguraciones por el famoso chocolate negro (sin leche) de la Vila y madalenas como cumbres. El consejo, para evitar canananas y cartucherías, tal vez sería terminar la velada en cual-

V JORNADAS de pintura al aire libre



como es habitual, algún que otro cuadro se quedará para siempre por las casas del pueblo. Lo más bonito que podría pasarle a cualquier participante. Felicidades a todos y gracias por monumentos así. Siendo alcalde Vicent Llinares Sellés.

quier bar del pueblo a base de parrilladas de verdura con mucho limón. En definitiva, una ocasión única para introducir a familiares y amigos en la comprensión de nuestro maravilloso mundo de la Pintura. La muestra estará visible hasta el 23 de diciembre. Y

Lunes 21.06.10
LA VERDAD

ELCHE 13

La semana cultural de este año 2010 del CFPA Mercé Rodoreda de Elche ha estado abocada, exclusivamente, al Centenario de **Miguel Hernández** (1910-1942). Conferencias, exposiciones, actuaciones de teatro, documentales, viajes y talleres varios ocuparon los días 15, 16, 17 y 18 de febrero. La parte de artes plásticas se cubrió con una magnífica exposición del pintor ilicitano **Antonio Agulló**, mereciendo destacar el soberbio retrato de Miguel Hernández realizado ex profeso para la ocasión con sus 'planos-recortados' que tanto le caracterizan. Son palabras suyas: «que sean escenas reales es una forma de hacer que la pintura sea más comprensible que si haces una obra abstracta». También **Carmen Pérez**, la pintora más lírica y sensible de nuestra pintura local hoy día, llevaría a cabo un interesante 'Taller de ilustración' dedicado, íntegramente, a ilustrar poemas de Miguel. Así se pronunciaba: «Ilustrar poemas de Miguel Hernández puede ser especialmente gratificante, precisamente por tratarse de un poeta con una fuerza, un coraje y una pasión difíciles de superar y que puso su alma en todos y cada uno de los versos que escribía».

Mi tallerito de colaboración se llamará 'Memorial plástico'. Se trataba de hacer composiciones con palabras y frases alusivas al poeta y su obra. Todo este 'letrismo' se superpondría a una caricatu-



ENTORNOS ESPECÍFICOS JUAN LLORENS

A MIGUEL HERNÁNDEZ (3)

tura fotocopada de Miguel Hernández de cuando mi hijo **Sergio** estudiaba en el instituto Pedro Ibarra. Yo la recordaba perfectamente y removí todo el estudio hasta dar con ella. La pobre estaba agazapada entre las caricaturas de Esbart Zero, lo cual me emocionó bastante y todavía no me explico cómo fue a parar allí. Le pedí a Sergio que la firmara pero no quiso. Nunca estubo satisfecho de este dibujo, la prueba es que no se publicó en 'La Verdad' como fue un excelente retrato-icónico que no tiene nada que envidiar al del **Che Guevara** o a las plantillas del grafitero **Banksy**.

Las técnicas utilizadas en los trabajos del taller serían una

aproximación a la estética del graffiti espontáneo mezclado con las letras de plantilla. Metafórica y poética de lo humilde. Casi fragmentos de la piel de las paredes urbanas. El buen gusto dirigiera los juegos de ritmos gráficos, equilibrio de masas y peso de colores en toda la disposición espacial (cartulina tamaño A3). Hasta las faltas de ortografía tenían cabida, bien como 'primitivismo', bien como 'transgresión'. La sencillez del 'ignorante' tal vez aportara más belleza emocional que la pedantería del 'tropa cultural'. Ya lo presentaba Miguel: «Quitémonos el pavo real y suficiente / la palabra con toga, la pantera de acechos. / Vamos a hablar del día, de la emoción del día. / Abando-



nemos la solemnidad».

En este graffiti popular, de acuerdo y homenaje, las letras y las palabras harían de frescos ramos de flores y cálidos velones encendidos. La necesidad por ex-

presar los afectos haría el resultado... Y el caso es que han resultado un centenar de piezas dignas de verse. Con el fin de darle conjunto expositivo hemos fotocopiado todos los trabajos a tamaño Din A4 y, finalmente, los hemos plastificado. Configurando una preciosa 'instalación-mural' de eminente corte democrático que figurará en el pasillo más largo del centro como un 'Nuevo Guernica'. Pero todavía nos queda otro juego igual... por si se presentara salir del cole. Estos días he visitado la casita de Miguel en Orihuela y sería 'de cine' que este Memorial pudiese verse sobre sus paredes. Os he traído al periódico algunas imágenes. (La exposición de los trabajos se puede ver hasta el día 30 en el centro Mercé Rodoreda, calle Porta de les Tafalles, de 9 a 14 y de 17 a 22 horas).



Anexo 17



Alba (octubre 2009)

Héctor (diciembre 2013)



Adrián (enero 2014)











